FONDAZIONE SIENA JAZZ
ACCADEMIA NAZIONALE DEL JAZZ
SJU
SIENA JAZZ UNIVERSITY

DIPLOMA ACCADEMICO DI II LIVELLO IN CONTRABBASSO

IMPLIED HARMONY

IL RUOLO DEL CONTRABBASSISTA IN ASSENZA DI STRUMENTO ARMONICO

RELATORE: DAMIAN CABAUD

CORRELATORE: FRANCESCO BIGONI

CANDIDATO: MARIO IANNUZZIELLO

MATRICOLA: FSJU000410

ANNO ACCADEMICO 2021 - 2022

INDICE

INDICE
1

INDICE DELLE PARTITURE
2

ABSTRACT
3

RESEARCH QUESTIONS
4

INTRODUZIONE
5

IMPLIED HARMONY
7

INTERVISTE
17

TRASCRIZIONI
39

ORIGINALI
67

CONSIDERAZIONI
82

CONCLUSIONE
85

APPENDICE - ULTERIORI INTERVISTE E RECENSIONI
86

BIBLIOGRAFIA
94

DISCOGRAFIA
95

SITOGRAFIA
96

INDICE DELLE PARTITURE

DELAWARE - CHRIS SPEED TRIO
40

LINCOLN HEIGHTS - MARK TURNER QUARTET
47

ALONG CAME BETTY - MARK TURNER QUARTET
60

END OF MAY
68

HER NAME
73

BACK BAY WEST LULLABY
80

ABSTRACT

Il lavoro di tesi si prefigge di indagare, analizzare ed esplorare il modo di operare di contrabbassisti della scena attuale al pari di Joe Sanders, Chris Tordini e Joe Martin, laddove coinvolti in ensemble o progetti che non prevedono la presenza di strumento armonico. Nello specifico si fa riferimento alla produzione discografica di Chris Speed con il suo trio e del quartetto del sassofonista americano Mark Turner. Fatto doveroso cenno alla tradizione ed ai pionieri di questo modo affascinante quanto innovativo di organizzare la performance (quali tra gli altri Ornette Coleman, Sonny Rollins, Chet Baker e Gerry Mulligan), l'elaborato prende in esame le produzioni discografiche specifiche della scena Newyorkese dell'ultimo decennio, approfondendo il lavoro dei contrabbassisti che vi fanno parte, le scelte ritmiche e armoniche di questi ultimi, l'interplay[1], la scrittura, la divisione e il conseguente scambio dei ruoli tra musicisti e sezioni. L'obiettivo, pertanto, non vuole essere la trattazione compilativa e totalizzante del concetto di *chordless*[2] nel jazz contemporaneo quanto nella tradizione, ma la scoperta delle tecniche di comping[3] e di fraseggio partendo da tre contrabbassisti contemporanei ai quali sono state rivolte domande specifiche e assieme ai quali si sono trattati aspetti molteplici, per poi passare ad un momento di analisi di dischi e registrazioni, tenendo conto poi della ricezione di questi ultimi da parte della critica e delle riviste specializzate.

[1] Interazione reciproca tra due o più musicisti, in cui le scelte melodiche, ritmiche, armoniche o timbriche dell'uno influenzano istantaneamente l'operato dell'altro.

[2] Nella letteratura del jazz esistono più termini per indicare gruppi, dal trio in sù, privi di uno strumento con specifica funzione armonica quale generalmente pianoforte o chitarra. Si parla pertanto di gruppi *piano-less* o *harmonyless.* Nel presente elaborato si è fatta la scelta di utilizzare il termine *chordless* (senza accordi), al fine di indicare l'assenza di un ruolo con specifica funzione armonica, ma a ribadire la presenza di una forte componente armonica nella sovrapposizione delle voci, seppur in mancanza di strumento armonico.

[3] Nel jazz funge da abbreviazione di *accompagnamento,* stando ad indicare gli accordi, il ritmo ed il contrappunto che gli strumentisti armonici adoperano per sostenere il solista.

RESEARCH QUESTIONS

In che modo, e quanto il ruolo del contrabbassista è influenzato dall'assenza di uno strumento armonico, o che ne svolga le funzioni specifiche?

Da un punto di vista strettamente solistico, come si può essere creativi e lirici in totale assenza di supporto armonico[4]?

Con quali tecniche di scrittura, orchestrazione, e arrangiamento si può lavorare in modo da ottenere un effetto di chiarezza e completezza, prescindendo dal ruolo tradizionale dell'armonia? Ci si può dunque discostare dall'uso delle sigle? Se si, fino a che punto?

Quali accorgimenti tecnici, in fase di studio individuale, di scrittura e di elaborazione si possono mettere in atto per poter essere pronti e all'altezza del ruolo in fase di performance?

[4] Laddove il quartetto o il trio si riduce molto spesso ad un duo tra contrabbasso e batteria

INTRODUZIONE

Gli elementi di armonia, sovrapposizione dei suoni e movimento delle voci sono tutt'altro che assenti in formazioni che affiancano i soli fiati alla sezione ritmica. Molto del ruolo del pianista viene dunque suddiviso tra le tre linee melodiche a disposizione, ma molto altro rimane non detto, sottinteso, non necessariamente esplicitato. Questa è l'armonia sottintesa, *implied harmony,* indubbiamente percepita dall'ascoltatore anche laddove nessuno dei musicisti sia lì per sottolinearla. Tra "aria" e "terra", ossia tra l'elemento del canto e la linea di basso, solidamente ancorata al terreno, esiste uno spazio col quale molti solisti della tradizione, nonché contemporanei, amano convivere, come maggiore stimolo creativo, e come ulteriore sbocco di libertà espressiva. Il punto di vista del contrabbassista varia notevolmente a seconda dello stile, del periodo, e del contesto storico, fornendo sempre nuovi elementi e nuove soluzioni ad una musica in evoluzione continua. Tra contrabbassisti contemporanei quali Joe Sanders, Joe Martin e Christopher Tordini, che lavorano abitualmente in ensemble privi di strumento armonico si è scelto di portare avanti un lavoro di analisi e trascrizione, affiancato poi ad una intervista a ciascuno di essi. Il raffronto tra quanto dedotto dai dischi e i consigli maturati da contrabbassisti affermati sulla scena mondiale ha portato poi alla luce elementi di forte attinenza nel delineare il ruolo del contrabbassista chiamato a sopperire all'assenza del supporto di chitarra o pianoforte. Il passo successivo ha comportato un lavoro di analisi più ampia, considerando la fase di interazione creativa nonché di scrittura e arrangiamento all'interno dell'intero quartetto, applicato sia a composizioni di artisti contemporanei che a brani della tradizione jazzistica per poi, in un momento successivo, approcciarsi alla scrittura di nuova musica originale pensata per un quartetto che veda la sezione ritmica composta da batteria e contrabbasso, affiancata ai due fiati. Il punto di arrivo, al netto del lavoro di ricerca svolto, sta nell'accettazione del ruolo del contrabbassista, tanto sul piano della scrittura e dell'accompagnamento quanto su quello della. creatività solistica, potendo esplorare un ampio spettro di possibilità sonore, timbriche e di fraseggio, in dialogo quanto in contrasto con gli elementi di armonia e ritmo.

“I think Joe Martin s not afraid to embrace the role of the bass, and stay in that role without trying to jump in the role of other instruments.”

Mark Turner

IMPLIED HARMONY

Le sperimentazioni che coinvolgono la presenza dei fiati con la sola sezione ritmica a sostegno hanno una origine ben più profonda di quanto si potrebbe credere. La musica del Novecento, infatti, ben oltre il jazz e la sua storia, accosta spesso l'elemento del canto all'elemento terra senza colmare il vuoto che si frappone tra il primo ed il secondo. La melodia, tuttavia, riesce talvolta a sopperire ad un corollario di informazioni dettate dalle sigle, contenendo in sé tutti gli elementi funzionali a portare avanti un discorso tematico o finanche un fraseggio articolato, purché esso sia e resti autosufficiente e coerente durante l'esposizione. Paradossalmente, l'assenza di armonia esplicita e di sigle, nella fattispecie, chiude un mondo e ne apre un altro, mettendo il compositore o l'arrangiatore nella condizione di dover fornire più informazioni del richiesto, laddove la presenza di una chiara progressione armonica crea molte meno occasioni di ambiguità. Si ha dunque la necessità di scrivere una linea di basso ben articolata e con una efficacia musicale che travalichi la funzione usuale di sostegno ritmico/armonico a pianoforte o chitarra. Questa necessità di scrittura, laddove addirittura si attui la scelta radicale di fare a meno delle sigle, comporta la necessità di adoperare vere e proprie tecniche di scrittura a tre o quattro parti, non diversamente da come si farebbe in un corale o in una qualsivoglia forma di polifonia slegata (parzialmente o del tutto) dall'armonia funzionale[5]. Nel passato l'approccio di solisti e compositori è stato vario, radicato in più forme alla tradizione, esplorativo, incentrato su un costante criterio di ricerca, o particolarmente estremo come nel caso di Ornette Coleman e degli improvvisatori che hanno lavorato sulla scia delle sue creazioni e della sua progettualità. Per quanto riguarda il repertorio discografico preso in esame, si è voluta incentrare una fase di trascrizione e analisi su formazioni contemporanee, largamente attive sulla scena jazzistica attuale, operanti su molteplici fronti di ricerca. A tal riguardo Mark Turner e Chris Speed, rispettivamente con quartetto e trio, hanno avuto un ruolo pionieristico nella costruzione di una sonorità, oltre che di una vera e propria estetica, che prescinda dall'armonia esplicita, che vede il pianoforte o la chitarra, o entrambi, muoversi in maniera quasi del tutto verticale sulla griglia armonica. Ebbene, seppure in assenza di griglia armonica, o finanche in assenza delle sigle, nella quasi totale incapacità di ricondurre una

[5] L'armonia funzionale si basa sul concetto di mettere insieme, agglomerare, collocare, tutti quegli accordi che hanno una stessa "origine" (le famiglie) e di studiare il comportamento di questi accordi all'interno di un brano (analisi armonica) per poter poi intervenire sugli stessi accordi o, addirittura sulla intera struttura armonica (sostituzioni, abbellimenti, congiunzioni, etc…).

disposizione di suoni ad una vera e propria sigla e di contestualizzarla a sua volta nel giro armonico, Turner e Speed sono capaci di lavorare sull'armonia, plasmando forme sonore, e lavorando una materia non necessariamente visibile, l'armonia sottintesa, la *implied harmony*[6]. L'esigenza, da parte del solista o dei solisti, di una maggiore libertà espressiva e dinamica, che non fosse strettamente legata ai suggerimenti armonici del pianoforte, accomuna più musicisti tra i quali Sonny Rollins, Max Roach, Ornette Coleman e Joe Henderson. Al contempo l'esigenza di escludere lo strumento armonico si dimostra più legata ad un discorso estetico in fatto di suono, che ad una mera esigenza dell'improvvisatore. Questo determina le scelte progettuali di artisti contemporanei quali John Patitucci, Mark Turner, Chris Speed, Joshua Redman, Walter Smith III e molti altri. Sul piano strettamente relativo all'orchestrazione ed alla sovrapposizione delle voci, le registrazioni di Chet Baker e Gerry Mulligan sono ancora oggi oggetto di studio ed analisi, oltre che di disquisizioni e dibattiti nel mondo della critica d'oltreoceano sulle principali riviste specializzate, quali *Downbeat* o *Jazz Times*. Al netto del movimento del *West Coast Jazz*[7], la collaborazione tra Baker e Mulligan costituisce una vera e propria pietra miliare nella storia del jazz. I criteri di orchestrazione, arrangiamento e divisione dei ruoli tra ritmica e sezione fiati, oltre al raffinatissimo contrappunto tra le voci, caratterizza un forte senso di stabilità e ordine tra melodia e armonia. L'album di riferimento è dunque *The Original Chet Baker - Gerry Mulligan Quartet*, inciso tra il 1952 ed il 1953 a Los Angeles. Nella raccolta delle takes i contrabbassisti che fanno la loro apparizione sono per ordine cronologico Bob Whitlock, Carson Smith e Joe Mondragon. Con le dovute differenze tecnico-stilistiche, il ruolo dell'accompagnamento del contrabbasso è molto legato alle gravità del giro armonico delle songs, ed, in definitiva, il ruolo del contrabbasso si limita a fornire un costante supporto al solista. La linea di *walking bass*[8] è quasi sempre costruita sulle *note cordali*[9] e molto spesso si limita ad agire in un registro medio-grave.

---

[6] Si intende per "armonia sottintesa" il lavoro di accostamento dei suoni, da parte del compositore, in grado di far percepire a chi ascolta suoni, intervalli o gruppi di note che in realtà non vengono eseguiti.

[7] Nato per la prima volta a Los Angeles e San Francisco, il West Coast jazz è uno stile di jazz più calmo e genericamente meno frenetico , che prende in prestito alcuni degli elementi caratterizzanti del Cool Jazz e li inserisce in un diverso contesto, più riflessivo e con dinamiche più contenute

[8] Linea melodica di basso che scandisce il tempo sui quarti, che generalmente si muove per brevi intervalli diatonici e cromatici in senso ascendente e discendente.

[9] Note degli accordi.

[…]Il quartetto recuperava quella polifonia che il jazz, dopo i fasti di New Orleans, aveva lasciato cadere (salvo eccezioni) nel periodo Swing. A metterla in risalto c'era stata la storica decisione di fare a meno del pianoforte. Ma un discorso teorico sarebbe lunghissimo. L'importante è che questa musica vecchia di oltre mezzo secolo abbia mantenuta intatta la forza delle emozioni, che tanto aveva affascinato la Beat Generation. Sotto questo aspetto Mulligan trovò in Baker un solista di grande statura, e ritmi più che adeguati.[…]

Giuseppe Piacentino, Musica Jazz

Solisti con una diversa poetica che prediligono in gran parte il fraseggio e lo sviluppo continuo di frasi dall'andamento sinuoso, hanno spesso sperimentato l'assenza dello strumento armonico come una occasione per enfatizzare gli aspetti ritmici e melodici, in particolare durante il chorus di assolo e (nel momento in cui diventa indispensabile portar sù le dinamiche). Ne sono un validissimo esempio i lavori discografici, in studio e dal vivo, di Sonny Rollins, Max Roach e Joe Henderson. The State of The Tenor, Vol.1 e 2 raccoglie registrazioni dal vivo al Village Vanguard avvenute nel 1985, sulla scia dei precedenti lavori di Sonny Rollins (A Night At Village Vanguard e Way Out West), reinterpretando songs della tradizione assieme a brani celebri di Charlie Parker, Thelonius Monk, Duke Ellington e Charles Mingus. L'idea di base è sempre il ricondurre all'essenza gli arrangiamenti, lavorando in trio e spogliando la musica dagli orpelli che inevitabilmente la presenza di uno strumento armonico comporta. A Joe Henderson si affiancano Al Foster alla batteria e Ron Carter al contrabbasso, conferendo un apporto di stabilità e propulsione alla musica laddove richiesto dal brano o dall'interplay. A tal riguardo l'apporto di Ron Carter si inserisce nel flusso creativo del trio andando ben oltre un ruolo di accompagnamento con funzione statica. A tal riguardo scrive Greg Simmons su "All About Jazz":

"[…] A dispetto del titolo dell'album, il contrabbasso di Ron Carter si impone quasi al pari del tenore di Henderson ed ha la stessa importanza. Non si limita a portare il tempo; Carter diventa nella sostanza a tutti gli effetti un co-leader in un ensemble che esclude qualsivoglia altra forma di supporto melodico. Certo, aiuta a tenere il tempo assieme a Foster, ma il basso si occupa anche del contrappunto oltre che dell'accompagnamento, ha un ruolo solistico e di *gravità* al tempo stesso. Carter è una leggenda vivente e non servirebbe andare molto oltre questo disco per comprenderne il perché."

Greg Simmons, All About Jazz

“[…] Despite the record's title, Carter's bass is almost as prominent as Henderson's tenor and easily as important. This isn't mere time keeping; Carter—by default -becomes an effective co-leader in an ensemble that lacks any other melodic support. Yes, he helps anchor time with Foster, but the bass also takes on the duties of comping, counterpoint, soloing, and foundation, often at the same time. Carter is a living legend and one wouldn't have to go much further than this record to understand why”.

Greg Simmons, All About Jazz

Joe Henderson, foto di Jan Persson

Non a caso la poetica di Ron Carter, il suo approccio sperimentale e la sua capacità di avere e mantenere il controllo su qualsivoglia evoluzioni dinamiche e armoniche della band restano tutt'oggi un chiaro punto di riferimento per bassisti contemporanei come Joe Martin e Chris Tordini. Pur lavorando spesso al fianco del pianoforte di Herbie Hancock del secondo quintetto di Miles Davis, le scelte di Ron Carter hanno di già in sé quella perentorietà ed autosufficienza indispensabili ad un contrabbassista per muoversi in un contesto in cui manca il supporto immediato dell'armonia. I lavori discografici *chordless* di Sonny Rollins e Joe Henderson sono poi diventati un culto per la generazione successiva, di cui validissimo esponente è l'altista Kenny Garrett, che nel suo Triology non nasconde di voler omaggiare apertamente Rollins e Henderson, in chiaro riferimento alla produzione discografica chordless di questi ultimi. Una tappa essenziale ed imprescindibile nell'evoluzione del jazz, oltre che nella musica occidentale, è data dalla produzione di Ornette Coleman. Nonostante sarebbe riduttivo circoscrivere la quantità di elementi di innovazione ad una piccola parte della sua produzione, il disco "The Shape of Jazz To Come" con Charlie Haden al contrabbasso, Billy Higgins alla batteria e Don Cherry alla cornetta segna una svolta epocale nella concezione universale del jazz. Alle griglie di accordi, sottolineate generalmente dal pianoforte, si sostituiscono, in assenza di quest'ultimo, linee melodiche che si rapportano le une con le altre con vicendevoli soluzioni: si addizionano, si contrappuntano e talvolta lavorano in modo del tutto indipendente. In presenza di un elemento ritmico dato, o talvolta messo anch'esso in discussione, non è dunque possibile poter ricondurre l'equilibrio tra quel che accade ai canoni tradizionali dell'armonia. La sensazione di smarrimento di chi ascolta è tuttavia compensata dall'imprevedibilità delle soluzioni melodiche, elemento, questo, tra l'altro, distintivo di tutte le musiche sulla scena *avant-garde*[10] a partire dagli anni '60.

10 Jazz d'avanguardia (conosciuto anche come avant-jazz e jazz sperimentale) è uno stile di musica e improvvisazione che combina avanguardia, musica d'arte e composizione jazz. Ha avuto origine negli anni '50 e si è sviluppato negli anni '60.

Dalla recensione a cura di John Stuart Wilson, apparsa sul numero del 10 dicembre 1959 di Downbeat, è possibile comprendere la portata delle epocale della rivoluzione dei linguaggi adoperata da Ornette e dal suo quartetto, e del ruolo imprescindibile di "The Shape of Jazz To Come" per il jazz dei decenni successivi.

"Coleman potrebbe risultare uno shock per chi non dovesse ancora avere un orecchio del tutto abituato perché il suo arrivo sulla scena non è stato preparato da passaggi graduali (come lo è stato l'arrivo di Sonny Rollins è John Coltrane). Coleman sembra essere tornato alle fondamenta, lì da dove era partito Charlie Parker, ed ha sottratto un intero apparato di derivazioni, accumulatesi in oltre quindici anni, lanciandosi da un trampolino scarno nella sua direzione. Il suo trombettista e partner, Don Cherry, sembra avere con lui una relazione equivalente a quella di Dizzy Gillespie con Charlie Parker, ed esistono molti punti di contatto basati suono e lo stile oltre che sull'intensità. Questo è l'elemento che trapela da tutto il disco, forti e dirompenti onde di creatività. […] Questa certamente non è musica semplice per gli ascoltatori, ma nonostante ciò ha una raffinatezza ed una sua stabilità. […]

John Stuart Wilson, Downbeat

Al netto della ricezione da parte della critica, la musica di Ornette apre uno scenario inedito verso le avanguardie contemporanee, pur riportando alla luce elementi della tradizione. Questo connubio, ben oltre una apparente contraddizione, pone le basi per una nuova concezione della melodia e della stabilità ritmica, che rimane inalterata pur muovendosi alla ricerca di nuovi equilibri di densità sonora e dinamica. Sullo stile di Charlie Haden è possibile addentrarsi toccando aspetti molteplici, senza mai raggiungere tuttavia la completezza che ciascuno di essi richiederebbe. A partire dalla timbrica, e dalla inimitabile identità sonora che le sue linee di basso hanno avuto durante tutta la sua carriera. In una intervista comparsa sul numero di marzo di Downbeat del 2008, Ethan Iverson intervista Charlie Haden e gli pone alcune domande circa le tecniche di *comping*[11] adoperate nel quartetto di Ornette in punti specifici di alcuni brani come *Una Muy Bonita* o *Lonely Woman*.[12] Il concetto che emerge dal confronto tra i due è che talvolta questa musica richiede che si torni a suonare con una prevalenza dell'istinto sulla ragione, e talvolta, neanche troppo di rado, sulla griglia armonica. Istintività, quest'ultima, che rimanda alle origini prime del jazz di New Orleans e di *Congo Square* di fine Ottocento. Lo stesso concetto rimanda inoltre ad un concetto filosofico più ampio di spontaneità più che di istintività, affrontato anni dopo dal pianista Kenny Werner nel suo *The Effortless Mastery*. Questo concetto mette in discussione anche i dogmi legati al *timing*[13], all'esigenza di avere un tempo costante o semplicemente di staccare il tempo, cosa che intenzionalmente, a detta di Charlie Haden, Ornette non fece mai in quel quartetto.

[11] Accompagnamento.

[12] Per il testo integrale dell'intervista si rimanda all'appendice.

[13] Portare il tempo o adeguarsi ad un tempo dato.

Charlie Haden, foto di Gérald Bosshard

Sulla scia di Ornette Coleman e lungo il solco della tradizione, dagli anni ’90 in poi, a contrasto forse con una certa ipertrofia armonica in voga tra gli anni ’70 e ’80, interpreti e compositori tra i più attivi sulla scena del jazz contemporaneo, hanno accettato la sfida di suonare senza pianoforte o chitarra e, nell’ultimo ventennio, la sfida ha coinvolto anche artisti attivi sulla scena europea e mondiale. Tra i progetti di questi artisti è doveroso annoverare il trio di Joshua Redman, assieme al contrabbassista Matt Pennman, in *Trios Live*, edito nel 2014 per Nonesuch Records, i due dischi del trio del trombettista israeliano Avishai Cohen *Introducing Triveni* e *Triveni II* assieme a Omer Avital e Nasheet Waits, oltre alla recente pubblicazione di *Live in Italy* del trio composto da John Patitucci, Brian Blade e Chris Potter. Un lavoro a parte è stato dedicato all’analisi ed alla trascrizione della musica del quartetto del tenorista californiano Mark Turner e del trio di Chris Speed, al netto di un momento di confronto con i due contrabbassisti Joe Martin e Christopher Tordini. Gli album *Lathe of Heaven, Platinum on Tap, Respect For Your Toughness* e *Return From The Stars*, sono stati oggetto di discussione in una prima fase, facendo, dove opportuno un raffronto con la ricezione da parte della critica specializzata, e di analisi nella seconda, cercando di contestualizzare e razionalizzare le scelte ed i movimenti delle linee di basso dei due contrabbassisti presi in esame. Al contributo prezioso di Martin e Tordini, si è poi aggiunta la testimonianza di Joe Sanders, capace a sua volta di offrire un punto di vista circa il suo approccio e la sua poetica nell’ambito di una formazione *chordless*.

INTERVISTE

Sono di seguito riportati estratti di conversazioni con tre tra i più importanti ed influenti contrabbassisti sulla scena jazzistica mondiale, quali Joe Sanders, Christopher Tordini e Joe Martin. Il tema prevalente del confronto è il ruolo del contrabbassista contemporaneo nelle formazioni prive di strumento armonico, con un particolare occhio di riguardo alle tecniche e alle soluzioni adoperabili per far fronte alla assenza di sostegno armonico in fase performativa, nonché sulla scrittura specifica per questa tipologie di *ensemble*.

INTERVISTA A JOE SANDERS

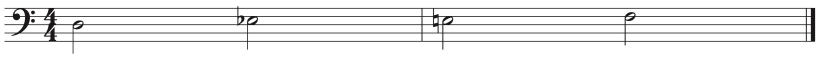
Joe SanderS, foto di Jure Pukl 'Doubtless'
© Louis Obbens

Che nome specifico daresti a questo genere di *ensemble* o *combo*[14] che non prevedono la presenza di uno strumento armonico? E' giusto, come ho sentito dire da Seamus Blake, usare il termine harmonyless? Lo trovi forse più calzante del più usitato piano-less[15]?

Sai, non sono d'accordo, in realtà in queste formazioni le due componenti essenziali sono ritmo e la melodia se ci fai caso. Non so, in realtà non vorrei trovare un nome specifico o una vera e propria definizione. Preferisco semplicemente dire *quartetto* o *trio.* Il quartetto con cui sarò in tournée da domani è uno di questi, assieme a Jure Pukl, Peter Evans e Nasheet Waits, per me è solo un quartetto, non sento la necessità di dire che è un quartetto *harmonyless* o chissà che altro. La cosa davvero difficile è cercare di creare movimento armonico in un gruppo come questo. E' normale per noi bassisti occuparci del movimento della linea di basso, ma raramente dei movimenti armonici, specialmente per quanto riguarda le voci che agiscono nel registro medio.

Suonare in un quartetto di questo genere in che modo e sino a che punto cambia il tuo modo di suonare?

Beh, devi essere sicuro che tutto sia molto chiaro. A volte ti è richiesto di suonare in modo più semplice di come faresti normalmente, altre volte invece è necessario fare cose tecnicamente più complesse per restituire un'idea del movimento delle linee. Immagina di avere due *minime*[16] nello spazio di due misure in progressione cromatica, noi bassisti sappiamo che i movimenti della melodia e dell'armonia sono lì e non c'è bisogno di altro, abbiamo già tutta la chiarezza che ci serve.



Esempio di linea di basso in successione cromatica. Una linea rarefatta e lineare, nella sua semplicità, restituisce immutato il movimento delle voci nel registro grave.

14 Piccolo gruppo di musicisti che suonano musica da ballo o jazz.

15 Altro modo per indicare formazioni che non prevedono strumento armonico, quale, nello specifico, pianoforte o chitarra.

16 Nella notazione musicale, la minima o metà, è un valore musicale eseguito con la durata pari alla metà del valore dell'intero.

Il nostro obbiettivo è quello di restituire chiarezza della melodia. Certo, quando c'è un pianista che accompagna hai una maggiore libertà creativa, non è necessario che tu faccia "sentire" tutto. In alcuni casi puoi suonare e *Dbmaj* e *Db7* senza la necessità di rimarcare la differenza tra uno e l'altro, senza l'esigenza di far percepire lo spostamento della settima maggiore che si abbassa di un semitono. Spesso però, in assenza di strumento armonico, dobbiamo talvolta saper rispondere alla domanda "*Cosa succede nel mezzo*?", e dare una risposta può essere particolarmente difficile. Se solo perdiamo una di quelle due o tre informazioni allora tutto è perduto. Certo non si può immaginare di sottolineare tutti i movimenti armonici, è più come melodia e *basso continuo*[17] nella musica classica togliendo le voci intermedie.

In realtà però nella musica classica il basso continuo ci fornisce molte altre informazioni per realizzare l'armonia…

E' esattamente questo, ed è probabilmente anche ciò che intendeva Seamus riguardo le *harmonyless combos*. Suonare senza alcun riferimento armonico, senza armonia, sarebbe ancora più complesso in realtà. Ecco, si può forse definire come "*assenza di uno strumento che suona gli accordi*", ma in realtà anche il contrabbasso è capace di farlo, resta pertanto difficile arrivare ad una definizione vera e propria.

Dove ti collochi tra responsabilità e libertà durante una performance?

Penso più vicino alla responsabilità, è necessario avvertire un senso di responsabilità per sostenere l'armonia. Specialmente se sei un *bandleader*, devi assicurarti che ciascuna cosa sia chiara ed inequivocabile. Certo puoi andare *fuori*, anche allontanarti dal tuo ruolo, ma inevitabilmente diventa molto complicato far capire in quale momento vuoi *tornare.* Da questo punto di vista, la libertà, in senso assoluto, ha poco a che vedere con il mio modo di suonare.

[17] Sostegno armonico della composizione, che esso accompagna dal principio alla fine (e perciò viene detto continuo).

Spesso al momento di fare un solo di contrabbasso, il quartetto o il trio si riduce ad un duo con la sola batteria, è una situazione che ti fa sentire a tuo agio?

Questo dipende dalla composizione e ovviamente da dove stai cercando di andare. Armonicamente, senza il pianoforte, ci sono molti meno posti dove puoi andare solitamente, per fare un solo, cerco un punto in cui posso muovermi liberamente senza un particolare ausilio armonico. Se c'è bisogno di fare un solo, ammesso che ce ne sia, serve cercare dei punti intelligenti del brano, che siano più facilmente accessibili e dove tutto ciò abbia un senso, anche il *loop* di 2 misure su uno stesso accordo.

Come scegli il momento giusto per sottolineare una certa parte del contenuto armonico di un brano?

Tutto dipende dalla melodia. Il nostro ruolo di bassisti comprende entrambe le componenti (armonia e ritmo) che debbono adattarsi al solista e alla melodia, gli strumenti a fiato, al contrario, non hanno scelta, qualunque loro idea è un frammento melodico, ed in quanto tale determina l'evolversi delle scelta di tutta la band.

Quali sono i tuoi ascolti di ensemble *chordless*, sia nella tradizione che tra i contemporanei?

Si tratta di ascolti provenienti dal mondo della tradizione, come Gerry Mulligan, Leroy Vinnegar o Ben Webster. Esistono tuttavia diversi modi per suonare questa musica, si può suonare seguendo i *changes*[18], oppure si può scegliere di "volare" tra armonia e ritmo, come nel trio formato da Mark Turner, Larry Granadier e Jeff Ballard. Un altro esempio potrebbe essere Kenny Garrett con il suo "Triology", è una musica con cui sono cresciuto, non saprei neanche dirti se è grande musica o no, per me lo è senza dubbio, ho sempre sognato di suonare come loro e di saper fare ciò che loro facevano in quelle registrazioni, ho suonato a lungo su quel disco.

Cerchi qualcosa di specifico in un batterista quando si suona in questo modo?

Faccio solo la mia parte in genere, ed in certi casi aggiungo qualche informazione armonica nel registro acuto, ma il mio modo di suonare non cambia a seconda di ciò che avviene nello specifico con il batterista.

[18] Griglia armonica o successione di accordi ciclici su un dato numero di misure.

Come contrabbassista avresti in mente due cose che consiglieresti fare e due che consiglieresti assolutamente di non fare quando si suona senza strumento armonico?

Una cosa da non fare assolutamente è pensare di dover definire l'accordo eccessivamente. Il pubblico, anche quando non è del tutto competente, capisce quando cerchi di trattarlo come tratteresti un bambino di 6 anni, e non gli piace. E' una cosa innaturale. Cerca un modo diverso per dire le cose.

Parlando con Chris Tordini ho scoperto che il suo approccio compositivo nel trio di Chris Speed non prevede talvolta alcun ricorso alle sigle, è una cosa che non mi sarei mai aspettato… può lavorare in questo modo aiutarci ad eludere l'esigenza di delineare necessariamente ogni movimento armonico?

Neanch'io scrivo le sigle. Questo ti dà molta più libertà di movimento all'interno di un brano scritto da te, una sera puoi scegliere che quell'accordo è minore, la sera dopo che è maggiore. Per me è una cosa del tutto naturale, lasciar andare le cose senza l'esigenza di definire tutto con le sigle.

Quindi pensi genericamente a intervalli tra la melodia e la linea di basso?

Gli intervalli sono ciò che fa girare il mondo, amico mio!

Qual è quindi la tua tecnica di arrangiamento?

Di solito uso il pianoforte, poi metto tutto su Logic Pro e poi inizio a chiedermi cosa posso spostare, cosa suona meglio assieme a cosa, e cerco di usare le mie idee per mettere tutto al giusto posto.

Se invece, ad esempio dovessi riarrangiare qualcosa di già esistente per questo tipo di *ensemble*, magari una semplice canzone o uno standard, come lo faresti?

Inizierei dalla linea di basso, non a caso… cercherei una linea di basso che funzioni assieme alla melodia e lavorerei su quella per prima cosa. Il secondo passo è capire il nesso causa-effetto tra la tua "nuova" linea di basso e la melodia ed a quel punto aggiungere o sottrarre elementi armonici o ritmici.

Troveresti infine delle analogie tra il quartetto *chordless* ed il quartetto d'archi? Quali?

In verità, a meno che non esista una linea ritmica a cui il batterista debba attenersi molto fedelmente, direi che sostanzialmente si tratta di un trio, dove c'è una vera e propria linea di basso nel registro grave e due voci larghe o strette nel registro medio-acuto. Lavorando sul contrappunto di queste tre voci le soluzioni sono infinite e vanno ben oltre sigle o accordi.

INTERVISTA A CHRIS TORDINI

Chris Tordini, foto di Michele Rossi

Qual è l'equilibrio ideale tra l'essere creativo e l'essere ritmicamente e armonicamente solido quando si suona senza strumento armonico?

Dipende generalmente dal brano che si suona. Ne discutiamo dapprima con il gruppo. Spesso concordiamo come stare sul tempo o sulla forma, spesso assieme al trio di Chris Speed ricorriamo ad una armonia più *aperta*[19], ma alla fine dipende sempre dal brano che affrontiamo. Se ad esempio la canzone ha una melodia in *Do minore*, cerco di partire da lì per poi prendere decisioni sul momento, restando armonicamente vicino al *Do minore* ma reagendo ad alcuni elementi melodici del solista, o usando la melodia stessa come spunto. In altri casi invece mi viene richiesto di mantenere la griglia e di restare sulla forma, talvolta mi capita di interagire inserendo dei *pedali*[20] in alcuni punti, anche questa è una decisione che prendo sul momento, anche giusto per vedere cosa accade nel frattempo. Infine direi che la forma è la cosa più importante e dalla quale non si può prescindere nella maggior parte dei casi, ha quindi senso talvolta prendersi delle libertà, ma mantenere la forma resta essenziale.

Una cosa a cui in pochi badano è che al momento del solo di contrabbasso, in assenza di strumento armonico, si finisce col suonare in duo con il batterista. Come agisci di solito in questo frangente?

In verità mi piace! Specialmente se il batterista presta molta attenzione alle frequenze del contrabbasso. Molti dei batteristi con cui suono sono così, capiscono immediatamente le mie intenzioni e creano uno spazio funzionale al mio modo di suonare. Per esempio, molte volte, nel trio di Chris Speed è lui stesso a creare delle linee di *background* o di accompagnamento e questo mi piace molto oltre ad aiutarmi. Certo all'inizio ci si sente un po' persi, ma poi cerco di abbracciare la situazione, amo molto questi momenti.

Come fai a "creare spazio"? Lavori per imitazione con il solista o cerchi contrasto?

E' una domanda interessante perché cerco sempre di non pensare razionalmente a questo genere di cose mentre suono, ma generalmente ho

[19] Con *armonia aperta* si intende una corrispondenza non sempre netta tra *changes* e numero di misure, spesso questo modo di suonare porta al contrarsi o al dilatarsi, non sempre concordato, degli accordi, seppur nel rispetto della forma della *song*.

[20] Il pedale è, nella pratica strumentale, il prolungamento di un suono nella voce inferiore o in quella superiore (in alcuni casi può essere nelle voci intermedie) che può avere diverse durate, da una battuta all'intero brano.

un'idea in testa e se è buona, alla fine anche il contrasto è buono. Ad esempio, mentre accompagno il solo di sax, ed il solista suona una linea molto complessa, posso decidere di cambiare ciò che sto facendo, ma alla fine per me si arriva sempre a non parlare necessariamente di ruoli. Tutto ha a che vedere con le decisioni istantanee, ma cerco di non pensarci troppo.

In progetti come "Respect for your toughness" ti senti più come un *side-man* o un *bandleader*?

In quel progetto specifico non vedo me stesso come un band-leader in senso stretto, ma Chris Speed crea una atmosfera in cui ognuno riesce a contribuire in egual misura. Porta spesso con se delle parti molto articolate e dettagliate, ma poi tutti assieme entriamo nel merito della scrittura e. dell'arrangiamento. Musicalmente è un progetto molto paritario.

Ho trovato una recensione per *Downbeat*[21] a cura di Izzy Yellen di cui riporto una citazione "[…] La musica qui occupa una porzione di tempo, una testimonianza della abilità peculiare del trio di *rovistare* in uno stile tradizionale e sapervi tirare fuori una nuova sonorità […]". Ti trovi in accordo con quanto scrive?[22]

Beh, nella sostanza sì. L'idea di Chris è quella di avere una band che mantenga costante la sonorità tradizionale del trio con il sax tenore come strumento solista, in linea con i classici quali Joe Henderson e Sonny Rollins. L'idea è quindi quella di avere un gruppo che possa onorare la tradizione seppur *spingendo* verso una nuova direzione, sviluppando idee che vengono dal passato.

[21] Rivista specializzata sulla musica jazz edita negli Stati Uniti

[22] L'intervista è consultabile nell'appendice.

Per avere questo livello di energia e restare solidi sulla forma c'è qualcosa in particolare su cui lavori nella tua pratica quotidiana sul contrabbasso? Dal punto di vista strettamente tecnico intendo…

La cosa su cui mi concentro di più è tenere assieme la band e far sentire ognuno al posto giusto seppure con la libertà di sperimentare in varie direzioni. A livello specifico ciò che faccio è lavorare su esercizi complessi di indipendenza, e questo mi aiuta ad ascoltare quello che accade pur continuando a suonare una linea. Riesco infine ad avere un quadro completo del ritmo e dell'armonia, senza tuttavia sentire la necessità di interrompere la band se qualcuno è uno o due *beats*[23] avanti sul tempo, ma cercando una soluzione in tempo reale in uno spazio musicale in continua evoluzione.

Per quanto riguarda le linee di basso sei solito scriverle tu stesso, leggere qualcosa di già scritto, o suonare linee improvvisate?

Generalmente Chris porta con sé delle linee di basso già scritte, ma questo non significa che debba sempre attenermi a ciò che è scritto. Talvolta l'evoluzione del pezzo necessita che io debba distaccarmi dalla linea scritta e cercare nuove soluzioni nel corso della progressione armonica, altre volte lascio che tutto resti lì così come originariamente pensato dal *bandleader*. Qualche volta è successo che Chris abbia scritto almeno tre diverse linee di basso e abbia chiesto a me quale delle tre fosse la migliore, o se fossi, nel caso, in grado di unirle e di creare una nuova linea che prendesse spunto dalle tre proposte.

[23] Unità di misura della divisione metrica all'interno di un brano

Scrivi spesso musica originale per questo genere di trio? Se sì quali sono i tuoi criteri e le tue tecniche di scrittura?

Sì, in verità ho un progetto, un trio di cui sono co-leader con una sassofonista tedesca che si chiama Charlotte Greve e con Vinnie Sperrazza. Il nome del progetto è "*The Choir Invisible*". Ognuno di noi compone per questa formazione, e di solito, quando scrivo per questa formazione ho solo una melodia ed una linea di basso, senza avere la necessità di scrivere le sigle degli accordi sulla parte. Credo che in un certo qual modo l'armonia sia sottintesa e si possano aprire varia possibilità senza restare nel "recinto" della griglia armonica. Mi piace molto questo mondo in cui l'armonia è sottintesa e si viene a creare questo grande spazio nel mezzo, tra melodia e linea di basso, uno spazio che non è mai del tutto definito, e che può mutarsi in una serie infinita di soggetti musicali. Mi piace lavorare su questa sorta di *ambiguità*, o talvolta *incertezza*, che dir si voglia.

Quali sono i tuoi ascolti di formazioni *chordless* e di contrabbassisti che si sono cimentati con ensemble senza strumento armonico?

Beh certamente Wilbur Ware è uno di questi. Poi ovviamente Charlie Haden, nei gruppi di Ornette Coleman. Ron Carter… ovviamente il più delle volte penso a lui come membro del secondo quintetto di Miles e non come un contrabbassista di un gruppo *chordless*. Certo è che il suo approccio scientifico, il suo modo di pensare, la sua consapevolezza armonica, sono un punto di vista ineguagliabile per potersi misurare anche in contesti che non prevedano lo strumento armonico. L'idea rimane la stessa, quella del contrabbassista che prende le decisioni più importanti e porta la band in diverse direzioni. Cerco di fare un esempio più moderno… ci sarebbe Eric Revis, con "*In Memory of Things Yet Seen*", pensato per un quartetto che prevede due sassofoni, il contrabbasso e la batteria. Credo tuttavia che Charlie Haden sia storicamente il contrabbassista più importante per quanto riguarda i gruppi *chordless*.

Chris Tordini, foto di Maurizio Barchi

Avresti qualche suggerimento per musicisti che vogliono scrivere, produrre e suonare musica con un gruppo *chordless*?

Direi che la cosa più importante è trovare musicisti con cui davvero sei in grado di stabilire una connessione. Non solo nello stile, ma anche nell'approccio alla musica. Personalmente il mio modo di approcciare progetti come questi è cercare di ragionare in modo armonico, almeno mentre scrivo, ma cerco anche di usare lo spazio, momenti senza accordi tra linea di basso e melodia, questo delinea una sorta di "mistero". Ti direi cerca di sottintendere l'armonia, ma sii consapevole che alle volte non ti serve ricondurre tutto ad essa.

[…] La cosa più bella del suonare in un *chordless* trio è la grande libertà di cui puoi disporre. Questo tuttavia, può limitarti, laddove non hai ben chiaro ciò che vuoi fare, o laddove non riesci a disporre nel giusto modo della libertà di cui disponi.

Come gestisci eventuali momenti di sovrapposizione tra la linea di basso, specie sulle frequenze acute, e gli strumenti a fiato, o , come più spesso accade, tra contrabbasso e batteria?

Nella maggior parte dei casi è raro che ci si ponga questo problema, ma è giusto analizzarlo nel merito se accade spesso, o al verificarsi di alcune particolari condizioni.

[…] Per quanto riguarda la gestione del registro, è una cosa a cui non molti batteristi prestano attenzione, e questo può creare dei *clash* o dei *cluster*[24]*.* Ti serve in questi casi acquisire la prontezza necessaria per cambiare qualcosa istantaneamente ed in favore della musica che si sta suonando in quel preciso momento.

[24] Nella musica, tonale o no , un grappolo , o grappolo di suoni vicini, è un aggregato di note distanziate di un intervallo di seconda.

INTERVISTA A JOE MARTIN

Joe Martin, foto di Markus Lackinger

Come definiresti il ruolo del bassista in assenza di strumento armonico? La tua idea a riguardo è compatibile nella maggior parte dei casi con quella del resto dei componenti della band?

Quando si suona senza pianoforte o chitarra, in qualche modo si crea un dialogo molto forte tra strumenti che suonano una sola linea. Con il basso si crea quindi una forma molto visibile di contrappunto, ma il basso rimane il basso, legato sempre alla sua funzione, seppure con più opzioni di movimento. Se ad esempio un pianista suona l'accordo di *Fmaj7* ed il bassista suona la terza maggiore al basso *(la)*, chi ascolta avrà la sensazione di una sonorità minore, data dall'intervallo *la-do*, ma le informazioni armoniche che fornisce il pianoforte lasceranno intendere che si tratta di un *rivolto*[25]. Al contrario, in assenza di strumento armonico resta questa ambiguità irrisolta, data dal solo spazio intervallare tra la linea di basso e la linea melodica. Il mio ruolo resta però quello del bassista, e cerco di tenere una connessione con la terra. Assieme alla libertà infatti c'è la responsabilità di assicurarsi che tutto sia il più chiaro possibile. La sfida è appunto quella di essere aperti alla libertà senza dimenticare la propria funzione. Non puoi allontanarti da ciò che ti suggerisce il brano che stai suonando, anche se in certi casi, quando suoni *standard*[26] della tradizione si può approcciare una maggiore libertà, dettata dalla nostra maggiore familiarità alla canzone, rispetto a quanta ne avremmo verso una composizione originale mai vista prima. Questo ha anche a che vedere con l'armonia strettamente funzionale delle canzoni, a differenza delle composizioni contemporanee dove pensare troppo rischia di allontanarti eccessivamente dal senso di ciò che stai suonando. Serve una sensibilità a tutto questo.

Come sei solito organizzare il momento dell'assolo? E come gestisci la eventuale presenza (cosa che accade molto spesso nei dischi del quartetto di Mark Turner) di sax e tromba nelle vesti di accompagnatori con un *background*[27]?

Trovarsi da soli assieme al batterista può capitare spesso, anche in presenza di chitarra o pianoforte, molte volte loro stessi hanno paura di coprire il suono del contrabbasso, e ci lasciano da soli per garantirci maggiore spazio. Quando avviene un background raramente mi ritrovo oltre il registro dei

[25] Inversione dell'ordine dei suoni che costituiscono un intervallo o un accordo.

[26] Si definisce standard jazz una composizione appartenente al repertorio jazzistico, che sia ampiamente conosciuta, eseguita e registrata dai musicisti jazz.

[27] Linea melodica singola o insieme di note, generalmente di lunga durata e nel registro medio, con cui si abbozza un accompagnamento ad un solista.

fiati, sarebbe estremo, visto il registro dello strumento. Quando suono cerco sempre di essere concentrato sulla forma e di indirizzare bene il senso armonico di ciò che sto facendo. […] La maggior parte delle volte mi ritrovo sotto il background, ma secondo me alla fine non si pone un serio problema di registro, vista la grande differenza timbrica tra fiati e contrabbasso.

Come fai ad essere così consapevole delle forma quando resti solo con la batteria?

Devi aver seriamente interiorizzato la canzone e quindi anche la sua forma, certo poi un ruolo importante lo gioca l'esperienza di musicista. Non è necessario tuttavia suonare tutto il materiale melodico durante il solo, ma devi avere la melodia molto chiara nella tua testa, questo può aiutarti molto. Un modo per fare questo è studiare il brano molto lentamente e renderlo tuo senza tralasciare nessun elemento.

Ti ho sentito accompagnare molti solisti, Jason Palmer, Gilad Heckselman, Mark Turner, Brad Mehldau e tanti altri, ed ho percepito che la natura del tuo approccio cambia radicalmente dall'uno all'altro. Come riesci ad essere così vario e come fai ad adattarti così velocemente ad un nuovo contesto?

Non sono sicuro di avere una risposta specifica. Tutto avviene nel momento e si tratta di avere un veloce tempo di reazione a ciò che accade. Poi ovviamente dipende molto dalla canzone. Se suono ad esempio con Jason Palmer o Avishai Cohen nel quartetto di Mark Turner, entrambi musicisti incredibili, cerco di sviluppare qualcosa partendo da ciò che ascolto. Mi assicuro che ogni cosa sia chiara prima di iniziare a fare diverse scelte armoniche o prima di sperimentare. In certi momenti nella canzone cerco di stabilire dei riferimenti sia ritmici che melodici che siano in risposta al contenuto melodico che deriva da uno di loro. Devi tuttavia essere *nel momento* e devi sviluppare la capacità di intendere ciò di cui la musica ha più bisogno in quel momento, che sia tensione, stabilità o chiarezza.

Ho letto un po' di recensioni sul quartetto di Turner e in molti dicono che sei capace di creare spazio tra le linee. Ti riconosci in questo? E più nello specifico come fai a creare spazio tra contrabbasso e batteria laddove è richiesto?

La sensazione dello spazio è immediata per questo genere di strumentazione. In particolare questo avviene all'inizio del primo solo. L'idea generale di Mark Turner con questo organico, è quella di farlo risultare il più ricco possibile. Ci sono tre linee melodiche, di cui una è la linea di basso, che si muove attorno alle fondamentali degli accordi, anche se non sempre. Oltre a queste 3 voci c'è la batteria. Quando però il primo solista inizia a sviluppare il proprio assolo, il quartetto si riduce ad un trio, e, specialmente in momenti come questo, si ha a che fare con il concetto di *spazio*. In questi casi bisogna saper godere dello spazio senza la necessità di riempirlo a tutti i costi. […] Questo è ciò che Mark Turner è capace di fare, e non sempre ho la sensazione che il pubblico sia in grado di capirlo, il modo in cui lui studia l'andamento delle voci, l'armonia e le risoluzioni armoniche in termini funzionali. Per lui lo spazio è un elemento legato alla creatività ed è atto ad aumentare le soluzioni a sua disposizione durante un assolo o l'esposizione di un tema. Se hai mai ascoltato una sua *masterclass* lui parla sempre di armonia o di *voice leading*[28].[…]Molte delle sue scelte possono sembrare azzardate, o fuori dall'armonia, ma in realtà ognuna di esse ha una profonda e ragionata scelta armonica. […] Il concetto rimane che meglio conosci la canzone più possibilità hai, anche in assenza di chitarra e pianoforte.

[28] Si riferisce alle regole circa lo spostamento delle singole voci nelle progressioni armoniche. Il concetto di base è l'indipendenza delle parti, delle voci di ciascun accordo con il minore spostamento possibile per rendere cantabile ciascuna linea.

Suonare per molti anni nel quartetto di Mark Turner per molti anni ti ha cambiato in qualche modo? Ha influito a lungo andare sul tuo modo di suonare?

Mark parla molto poco, dà pochissime istruzioni. Lo fa solo se servono istruzioni molto specifiche, solitamente si fida molto dei musicisti che ha scelto. Lavorare sulla sua musica mi ha formato, non solo come contrabbassista, mi ha portato ad avere l'abitudine di sedermi al piano per verificare se tutto funziona a livello armonico, pur non essendo io un pianista eccellente. Mi ha reso più forte e più consapevole.

Ci sono delle differenze nel tuo modo di suonare dal vivo o in studio? Se sì cosa cambia?

Inevitabilmente ciò che cambia è che i brani suonati dal vivo hanno una durata notevolmente maggiore**.** Spesso la musica che si registra in studio è nuova e non la si conosce perfettamente e serve un po' di tempo per renderla familiare.

Qual è secondo te l'espressione più calzante per definire questo genere di formazione, si sente spesso parlare di *harmonyless*, *chordless*, *pianoless*… esiste a tuo parere una nomenclatura più corretta delle altre?

Non saprei, io uso *harmonyless*, ma non sarei in grado di dire se è il modo più corretto di parlare di questi gruppi, visto che sono ricolmi di armonia.

Quali sono i contrabbassisti che più ti hanno orientato tra quelli che hanno inciso in formazioni senza strumento armonico?

Direi tra tutti il trio di Joe Henderson con Ron Carter e Al Foster, poi Charlie Haden, che ha lavorato sotto un diverso aspetto, con un approccio melodico ma anche particolarmente istintivo con un incredibile senso della forma e della struttura, penso a lui assieme a Ornette Coleman. Wilbur Ware, senza dubbio, assieme a Sonny Rollins ed Elvin Jones al Village Vanguard.Un modo di suonare molto chiaro e melodico, ma non senza un grandissimo senso del ritmo. […] Oscar Pettiford con Sonny Rollins in *Freedom Suite,* e poi c'è anche un grande disco di Lee Konitz "*Motion*" con Elvin Jones e Sonny Dallas. […] Aggiungerei anche Albert Ayler con Gary Peacock e Sunny Murray, una sonorità molto più *free* e destrutturata, ma anche un modo strabiliante di suonare il contrabbasso. E' uno dei miei dischi preferiti in cui suona Gary Peacock.

Cosa consiglieresti a chi vuole suonare con questo organico ed esplorare questo genere di sonorità con una formazione come questa?

Il mio consiglio è suonare prevalentemente standards in questa formazione, come ho fatto assieme a Joel Frahm quando mi sono spostato a New York e come facevo prima ancora mentre studiavo. Questo è un buon modo di iniziare per poi evolvere una poetica personale, fare molti concerti solo con la batteria ed il solista. Devi imparare a essere in qualche modo responsabile, a capire come la musica dovrebbe suonare, questo ti permette di iniziare a pensare anche alla scrittura in termini di arrangiamento. Unisoni, ottave, o armonizzazioni e contrappunto, seste, terze, quinte e quarte. Inizia a studiare e trascrivere qualche esempio in cui tutto questo avviene e tutto ti tornerà più familiare.

Joe Martin, foto di MarkuS Lackinger

La mia ultima domanda ha a che vedere con i concetti di libertà e responsabilità, come riesci a creare un compromesso tra queste due componenti allo stesso tempo?

In ogni progetto in cui suono considero me stesso responsabile di tutto ciò che accade nel registro basso. Generalmente più sofisticata, complessa e ricercata è l'armonia nel registro *medio-acuto*, più semplice rarefatta e chiara deve essere la linea di basso nel registro inferiore. [..] Una scelta diversa potrebbe fortemente confondere gli ascoltatori. Il compromesso sta in ciò che la musica richiede: funzione o creatività. Sviluppo questo concetto diversamente a seconda della band che suona con me, in ogni progetto cerco di far accadere la cosa giusta. Abbiamo una grande responsabilità per quanto riguarda armonia e forma e penso che sia essenziale che i membri della band possano trovare in noi bassisti punti di riferimento costanti cui agganciarsi durante la performance.

TRASCRIZIONI

Sono di seguito riportate trascrizioni che hanno a che vedere con lo sviluppo di idee compositive o di arrangiamento di varie formazioni prive di strumento armonico. E' a mio parere essenziale, al fine di poter cogliere le scelte dei compositori, specialmente nelle fasi di esposizione tematica, avere davanti un quadro completo e dettagliato, ossia una partitura che comprenda interamente il trio o il quartetto, e che sia di immediata fruizione. Ciò rende molto più agevole l'analisi orizzontale e verticale degli sviluppi melodici e delle sovrapposizioni intervallari[29] delle linee. I momenti più rilevanti al fine dell'analisi saranno poi accompagnati da un commento, ad evidenziare, di volta in volta le peculiarità di ciascun arrangiamento. Il lavoro individuale in questa fase consiste nella trascrizione integrale di brani di già pensati e registrati per trio o quartetto *chordless*, nell'adattamento (talvolta da trio a quartetto, ma anche da diversa formazione in cui si ridistribuisce il ruolo dello strumento armonico) ed, in ultima istanza, nella composizione ex-novo di musica che ben si adatti alle esigenze del quartetto *chordless.*

[29] Che ha a che vedere con gli intervalli, ossia la distanza che separa due o più suoni.

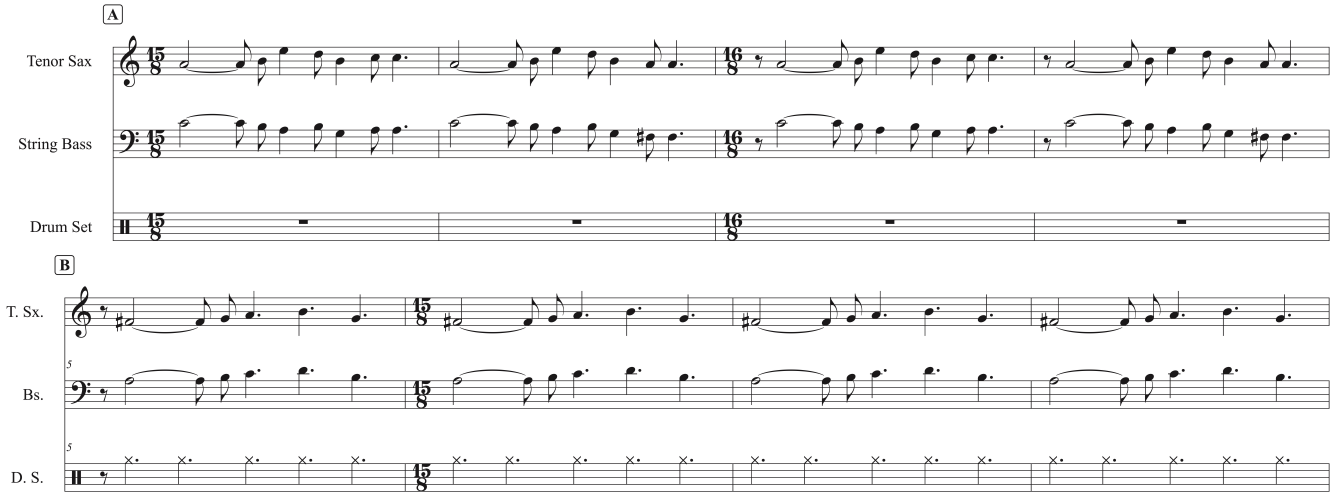
DELAWARE - CHRIS SPEED TRIO

La ricchezza del materiale melodico e armonico nel trio di Chris Speed affonda le sue radici in una profonda operazione di ricerca. La sonorità di questo trio si basa su una fortissima identità timbrica e su una sapiente capacità di scrittura. Paradossalmente fare a meno delle sigle e di una griglia armonica che faciliti la lettura di un brano, specie se trattasi di una composizione originale, rende necessaria una scrittura molto dettagliata e attenta, nel momento in cui tutto ciò che viene scritto assume un peso specifico molto alto. In Delaware, composizione parte dell'album "Really OK" del 2014 l'elemento della *cantabilità* è centrale, ma è in stretto rapporto con una fitta e complessa tessitura ritmica con variazioni continue di tempo, metro e suddivisione a scandire le sezioni della composizione stessa. L'elemento *improvvisativo* è affidato al contrabbasso (in una introduzione scandita da accordi a due o tre voci e dal sapiente uso degli armonici naturali) ed al sax tenore di Chris Speed in un breve *chorus* di assolo, quasi tematico, a far da cerniera tra l'esposizione tematica e la ripresa.

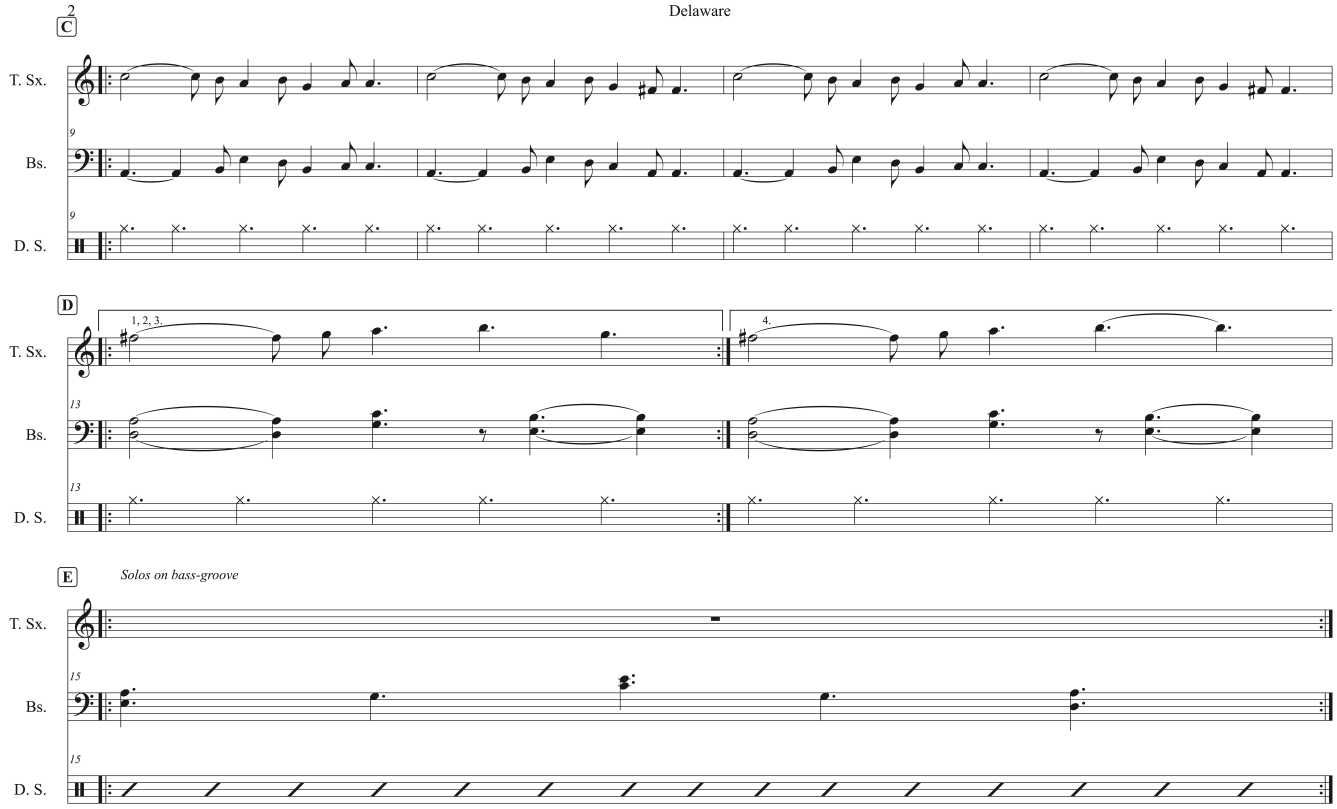
Chris Speed, Foto di Zi Owl

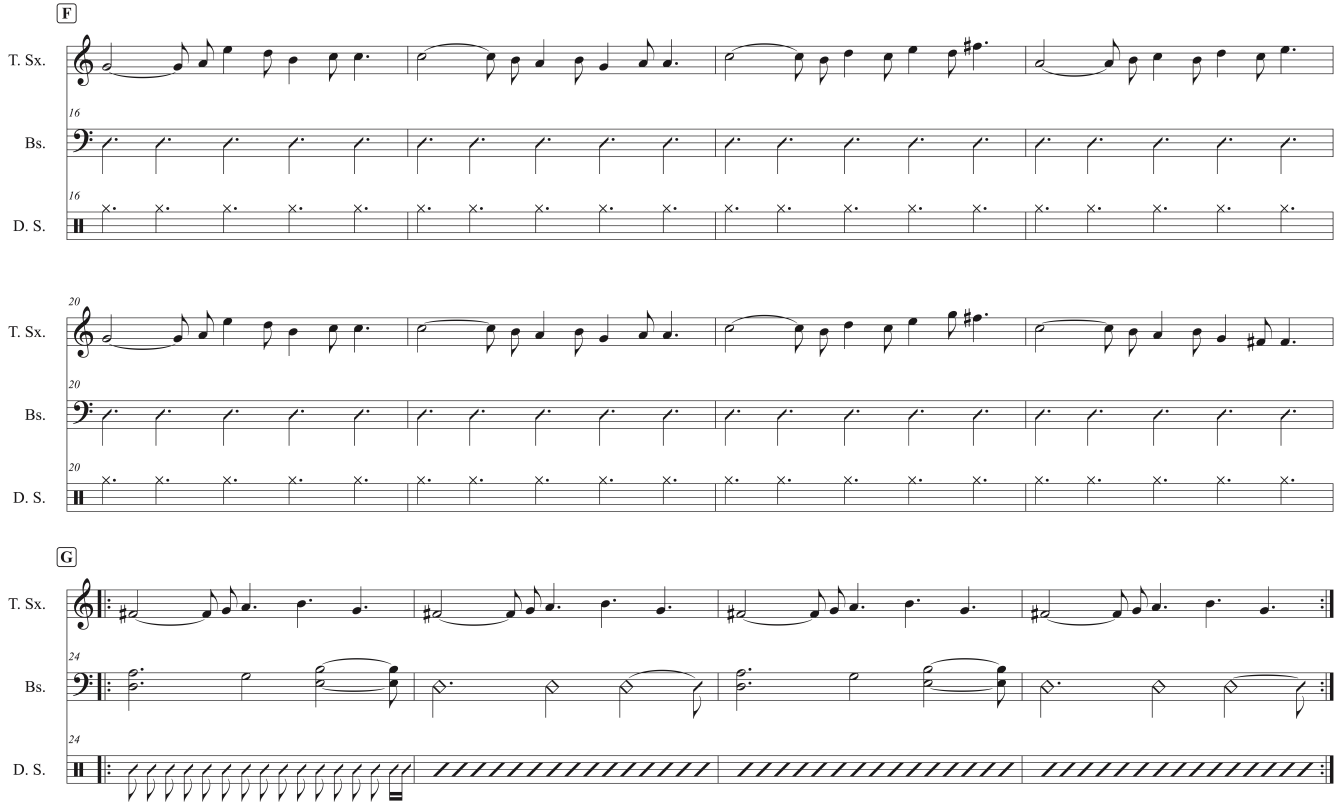
Delaware

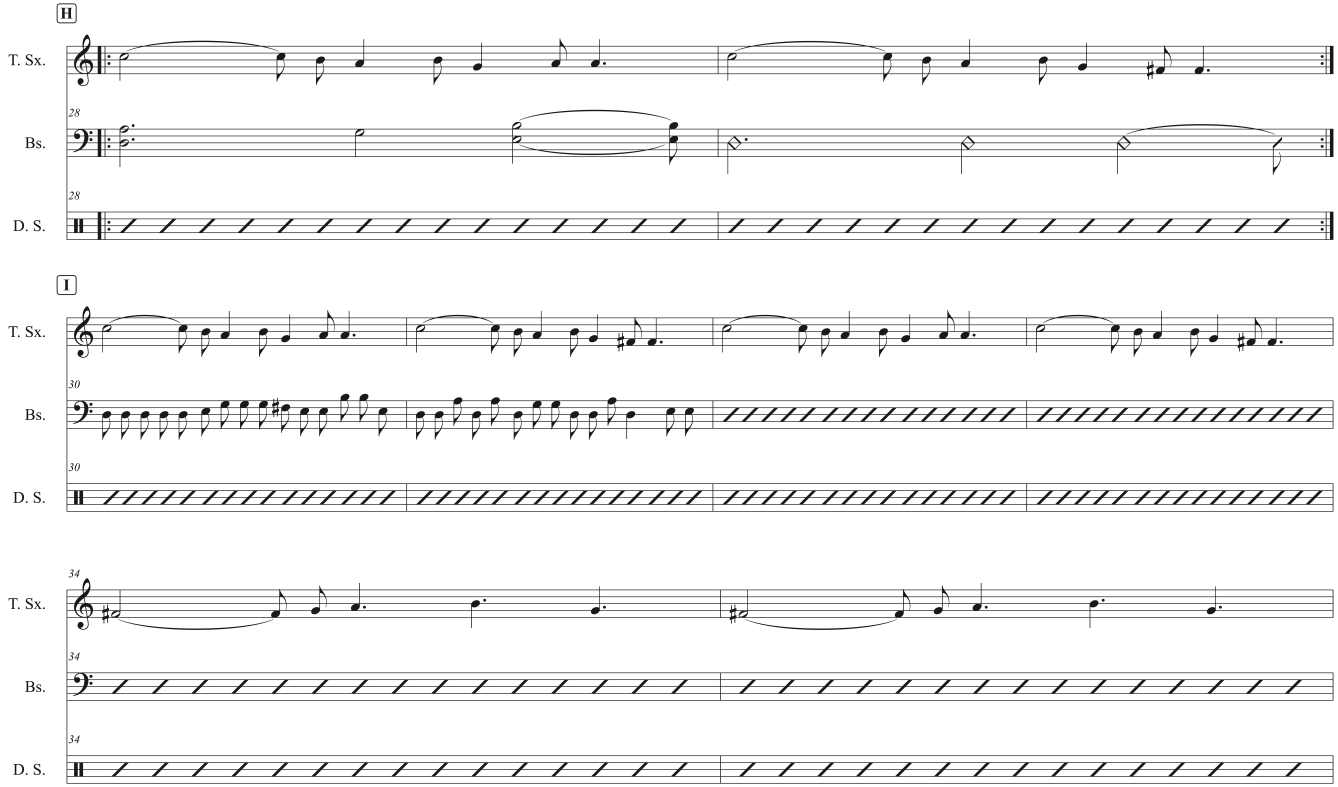
Chris Speed

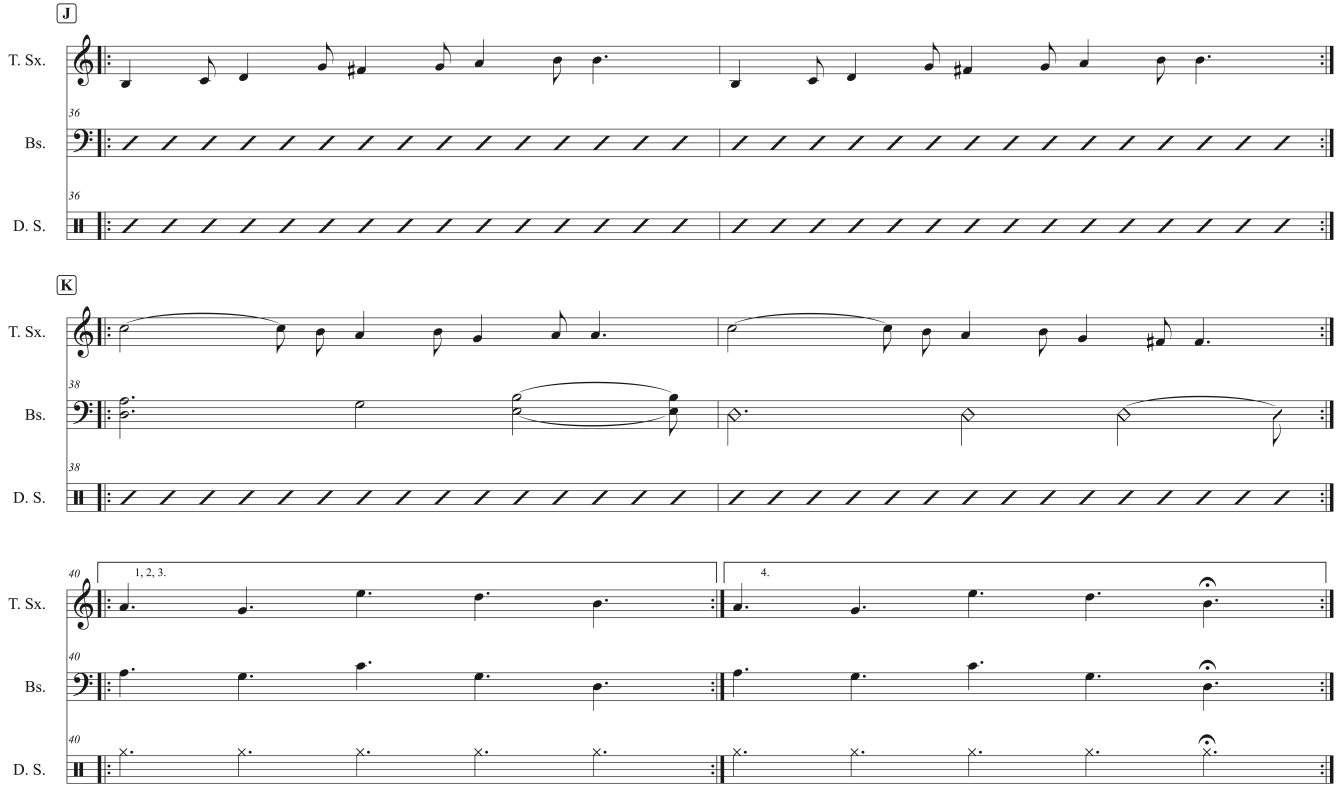


©2022 Mario Iannuzziello www.marioiannuzziello.com


2
C
T. Sx.
9
Bs.
9
D. S.
D
1, 2, 3.
4.
T. Sx.
13
Bs.
13
D. S.
E
Solos on bass-groove
T. Sx.
15
Bs.
15
D. S.


F
T. Sx.
16
Bs.
16
D. S.
20
T. Sx.
20
Bs.
20
D. S.
G
T. Sx.
24
Bs.
24
D. S.


H
T. Sx.
28
Bs.
28
D. S.
I
T. Sx.
30
Bs.
30
D. S.
34
T. Sx.
34
Bs.
34
D. S.


J
T. Sx.
36
Bs.
36
D. S.
K
T. Sx.
38
Bs.
38
D. S.
40
1, 2, 3.
4.
T. Sx.
40
Bs.
40
D. S.

LINCOLN HEIGHTS - MARK TURNER QUARTET

La scrittura di Mark Turner, sotto una apparente cortina di minimalismo, non lascia nulla al caso, e pone il giusto rilievo a ciascun elemento. In questa composizione dal titolo "Lincoln Heights", contenuta nell'omonimo singolo che ha preceduto l'uscita del disco "*Return From The Stars*", rilasciato da ECM nel marzo 2022, è più che mai evidente lo strutturalismo e l'organizzazione di un tema che si sviluppa attraverso ciascuna sezione. Le parti solistiche sono divise tra contrabbasso e batteria, entrambi supportati dai background della sezione fiati (la tromba di Jason Palmer ed il sax tenore dello stesso Mark Turner) rigorosamente scritti e curati in ciascun dettaglio. Ne viene da sé che le parti di sax tenore e tromba sono scritte per tutta la durata del brano, pur ricoprendo un diverso ruolo (sempre inteso come sezione fiati), sia in fase di esposizione tematica che di accompagnamento dei soli di contrabbasso e di batteria. La *modularità*[30], intesa come la disposizione di diverse identità timbriche e dinamiche all'interno dello stesso brano, permette di ascoltare la sonorità del quartetto a ruoli spesso invertiti, oltre a due brevi momenti in cui i fiati sono assenti (il duo tra contrabbasso e batteria durante l'assolo di Joe Martin) e l'intro del brano affidato alla sola batteria di Jonathan Pinson su un *groove in* 3/4. In fase di trascrizione risulta non semplice ricondurre questa musica, specie se originale, ad una reale ed effettiva griglia armonica, vista la mancanza di elementi sufficienti a definire molto spesso una sigla nella sua interezza. E' tuttavia di grande stimolo l'idea di poter costruire un assolo di contrabbasso, beneficiando di una maggiore libertà seppur basandosi su meno elementi a disposizione. Il *background* permette poi, dopo le prime sedici misure di assolo in duo con la batteria, di individuare suggerimenti e di incanalare lo sviluppo melodico in molteplici direzioni.

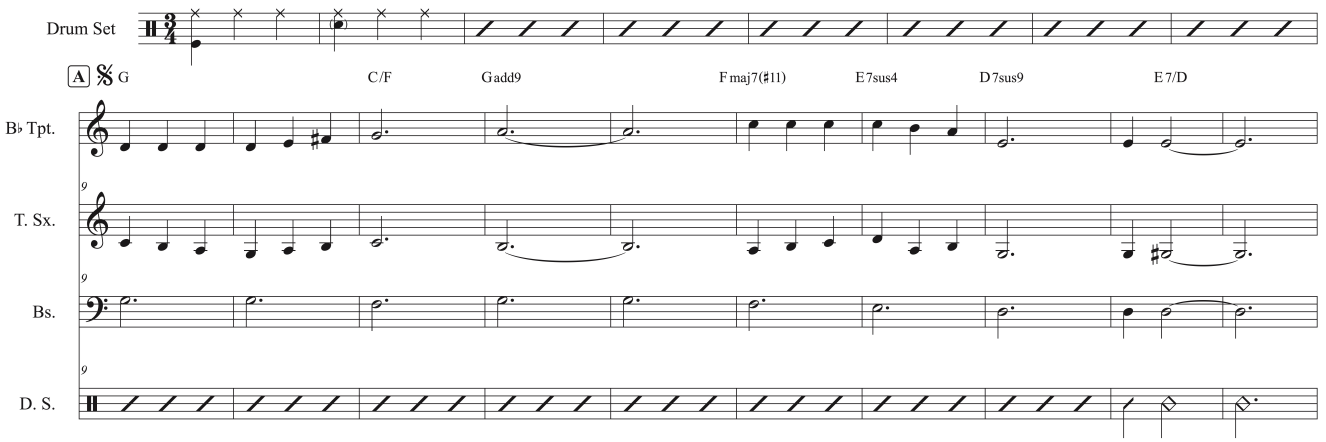
[30] Per modularità s'intende l'uso di timbriche diverse da parte del compositore in combinazioni particolarmente varie, sfruttando talvolta solo alcune parti dell'organico a disposizione.

Mark Turner, foto di Brian

Score

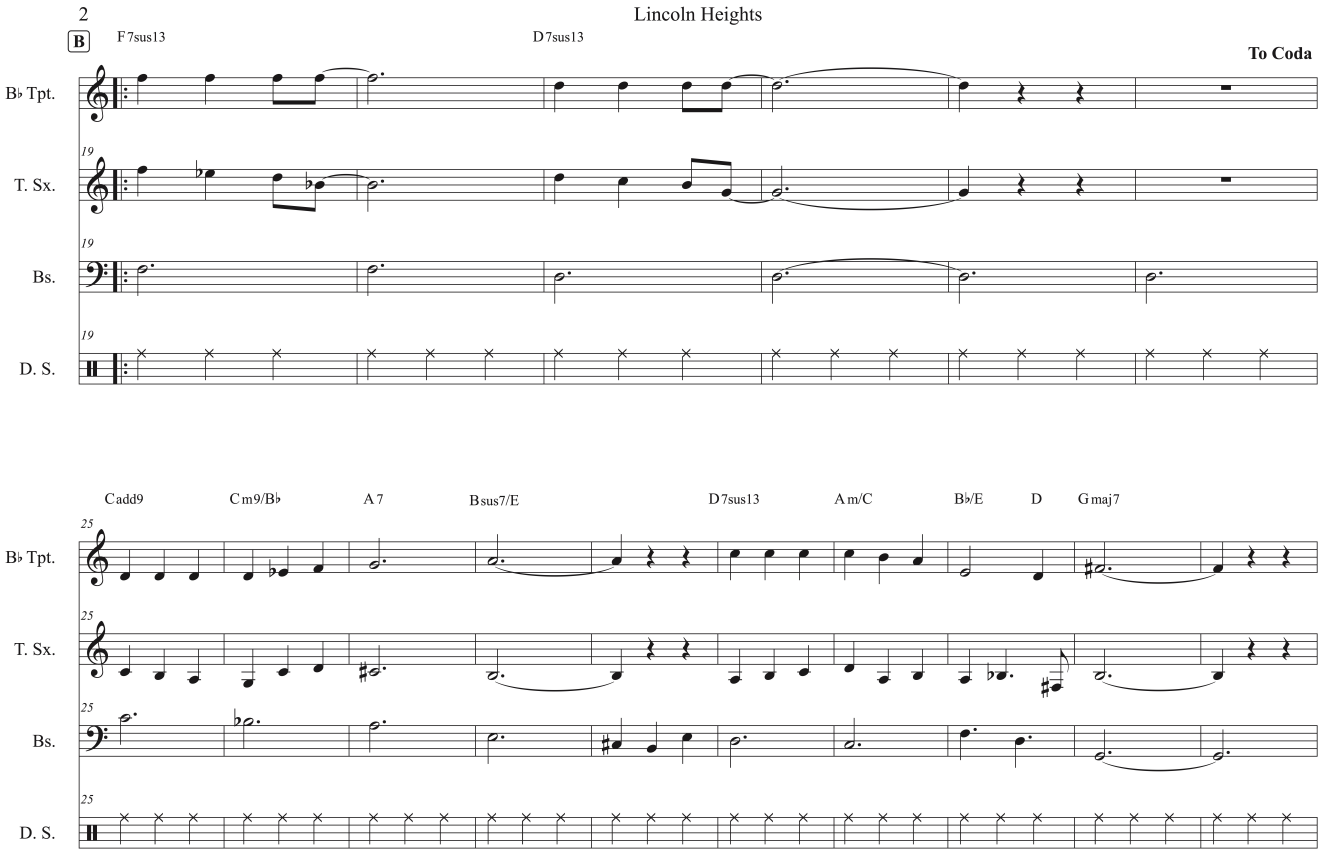
Lincoln Heights

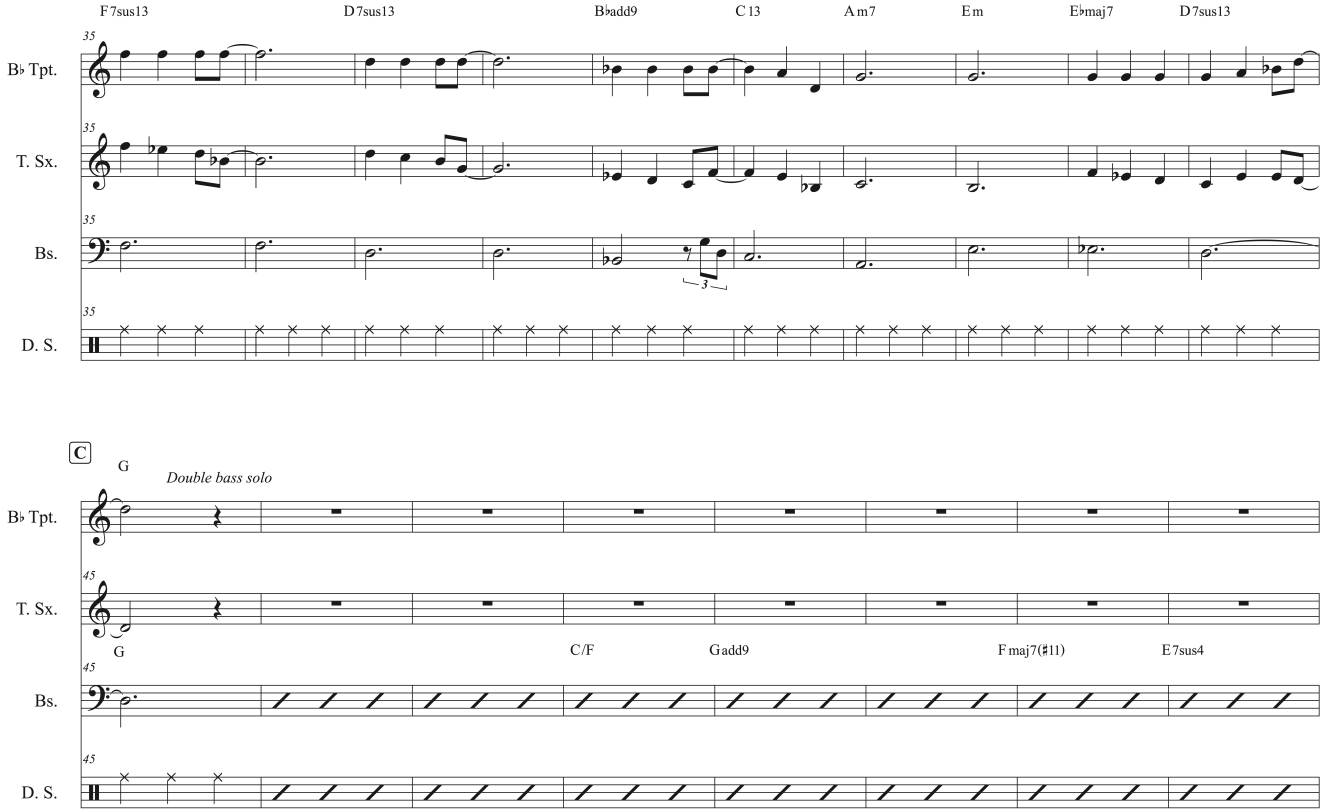
Mark Turner

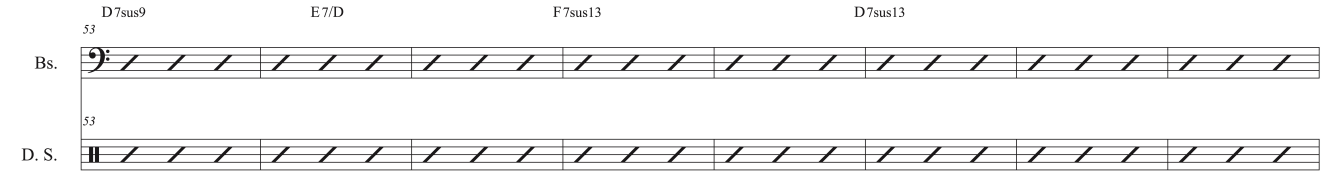


©2022 Mario Iannuzziello www.marioiannuzziello.com

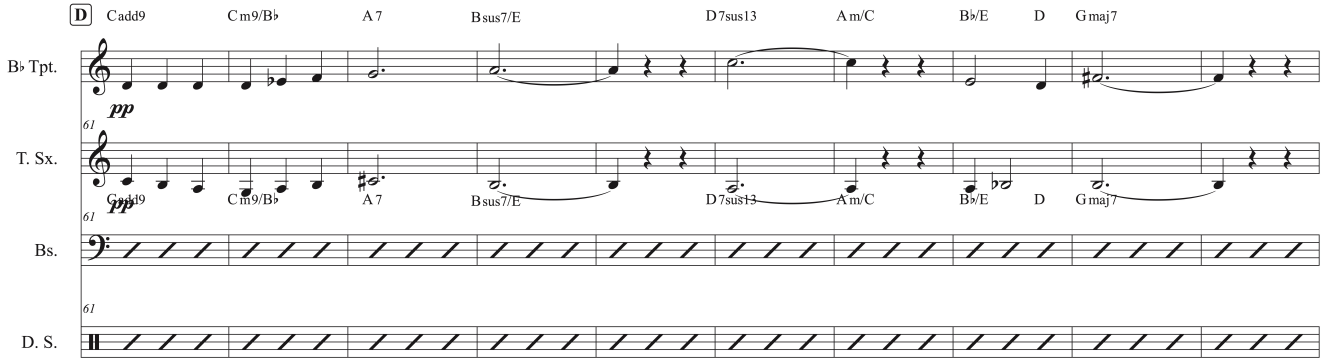
Lincoln Heights

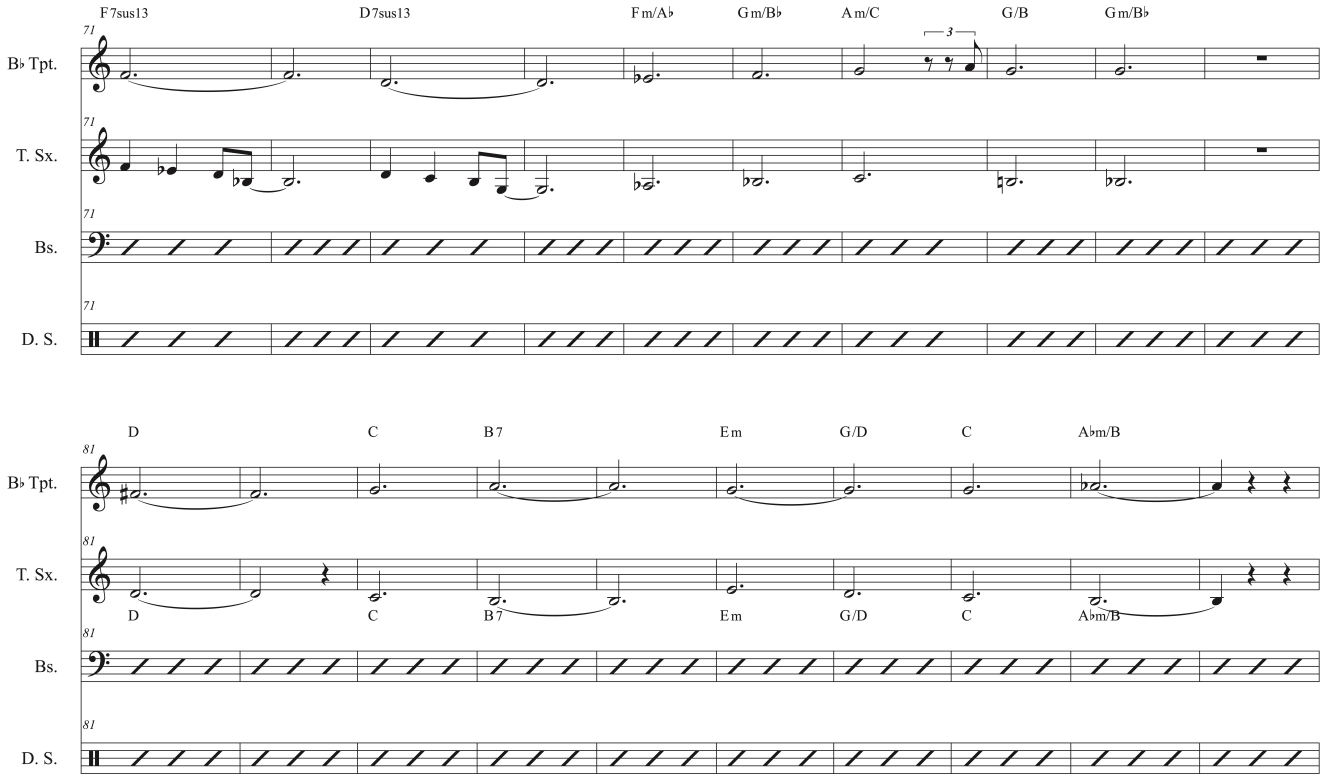


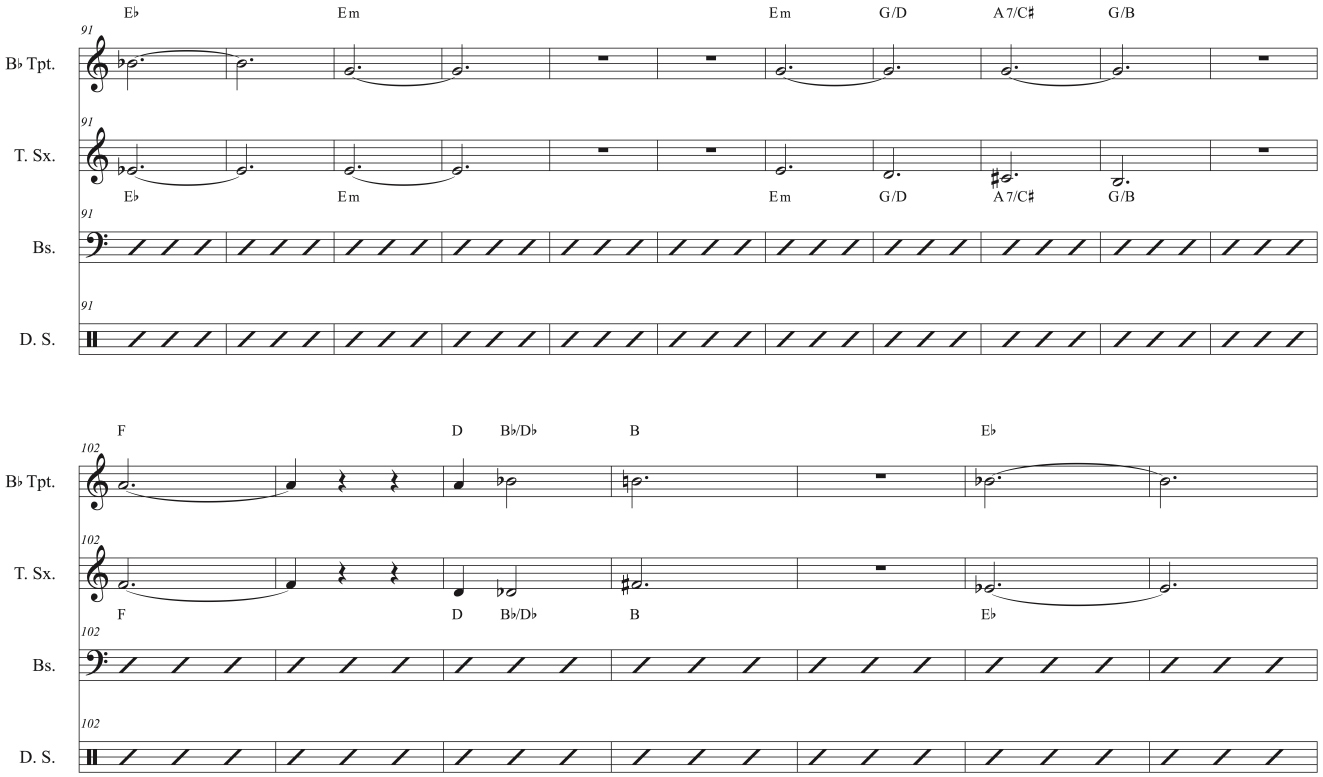

F7sus13
D7sus13
B♭add9
C13
Am7
Em
E♭maj7
D7sus13
B♭ Tpt.
T. Sx.
Bs.
D. S.
35
C
G
Double bass solo
45
G
C/F
Gadd9
Fmaj7(♯11)
E7sus4

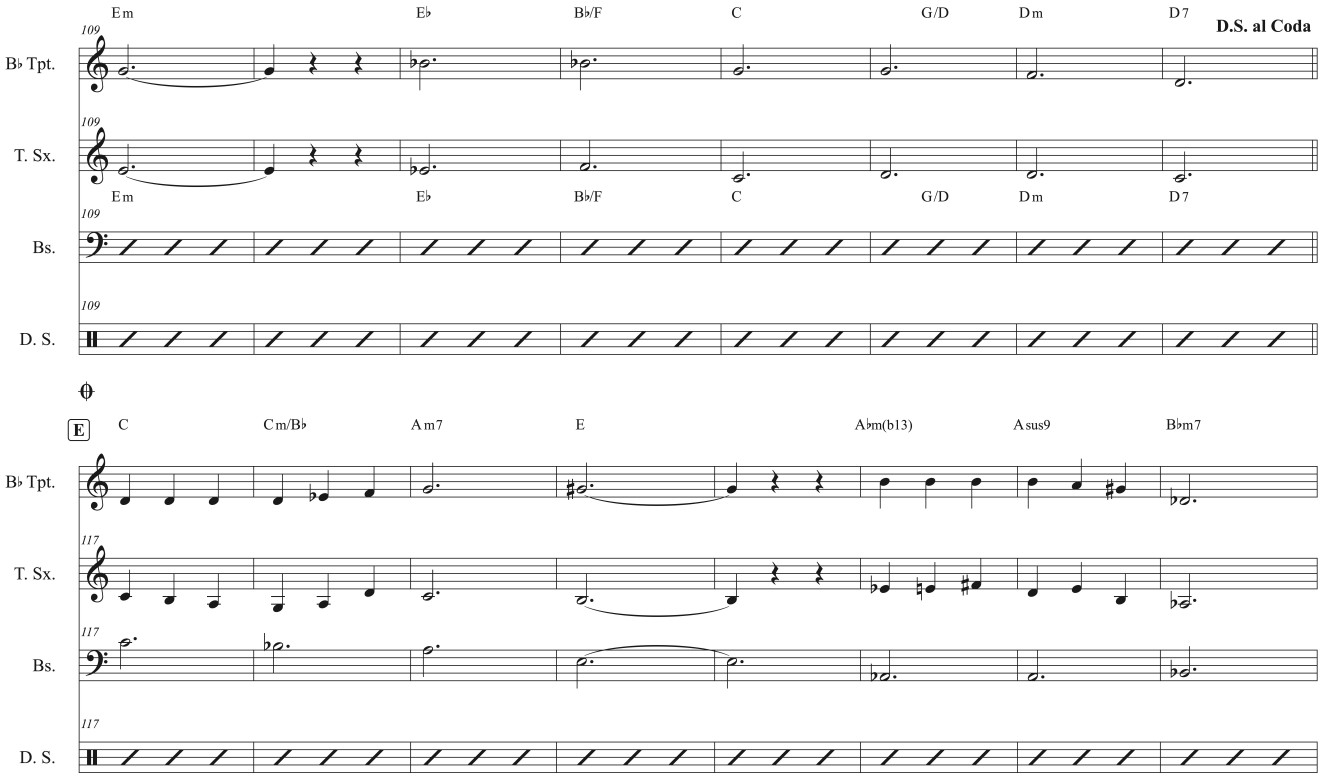


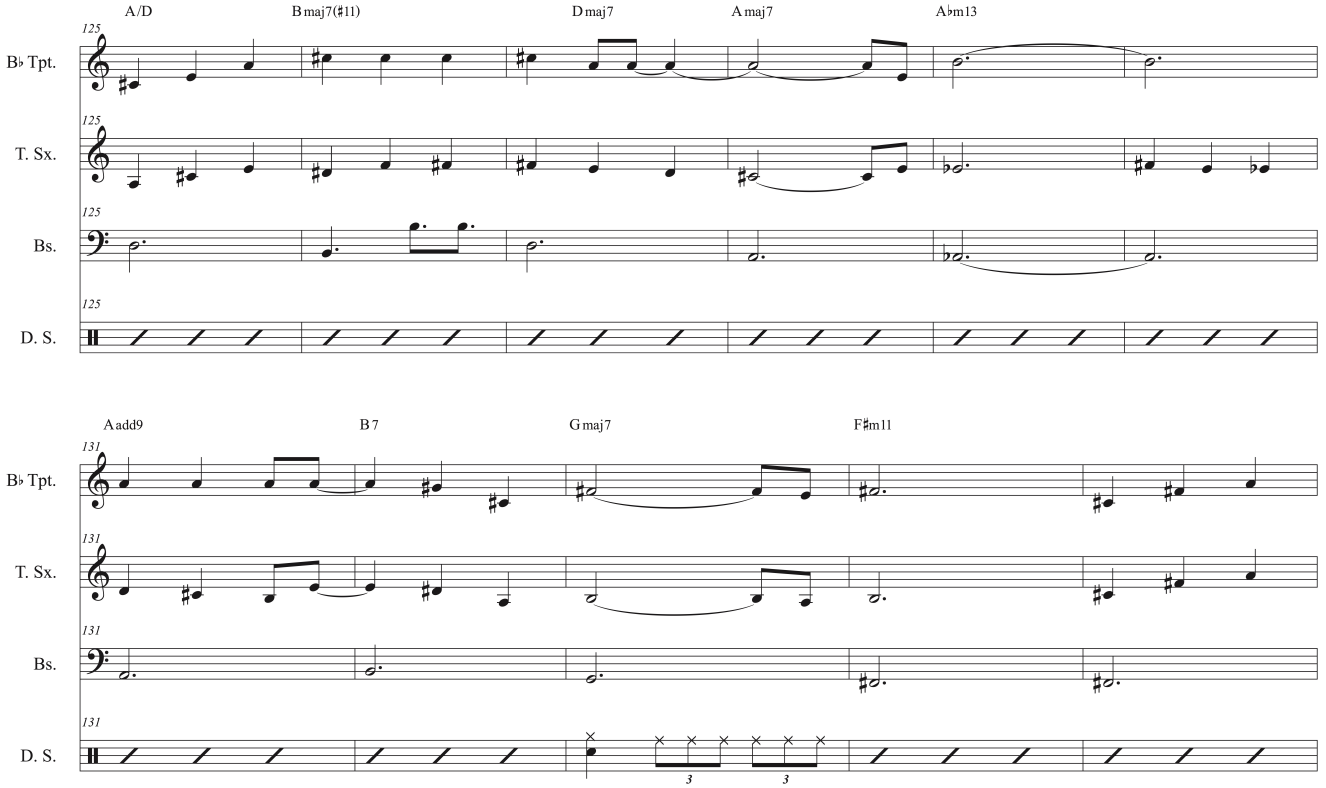
Double bass solo over background

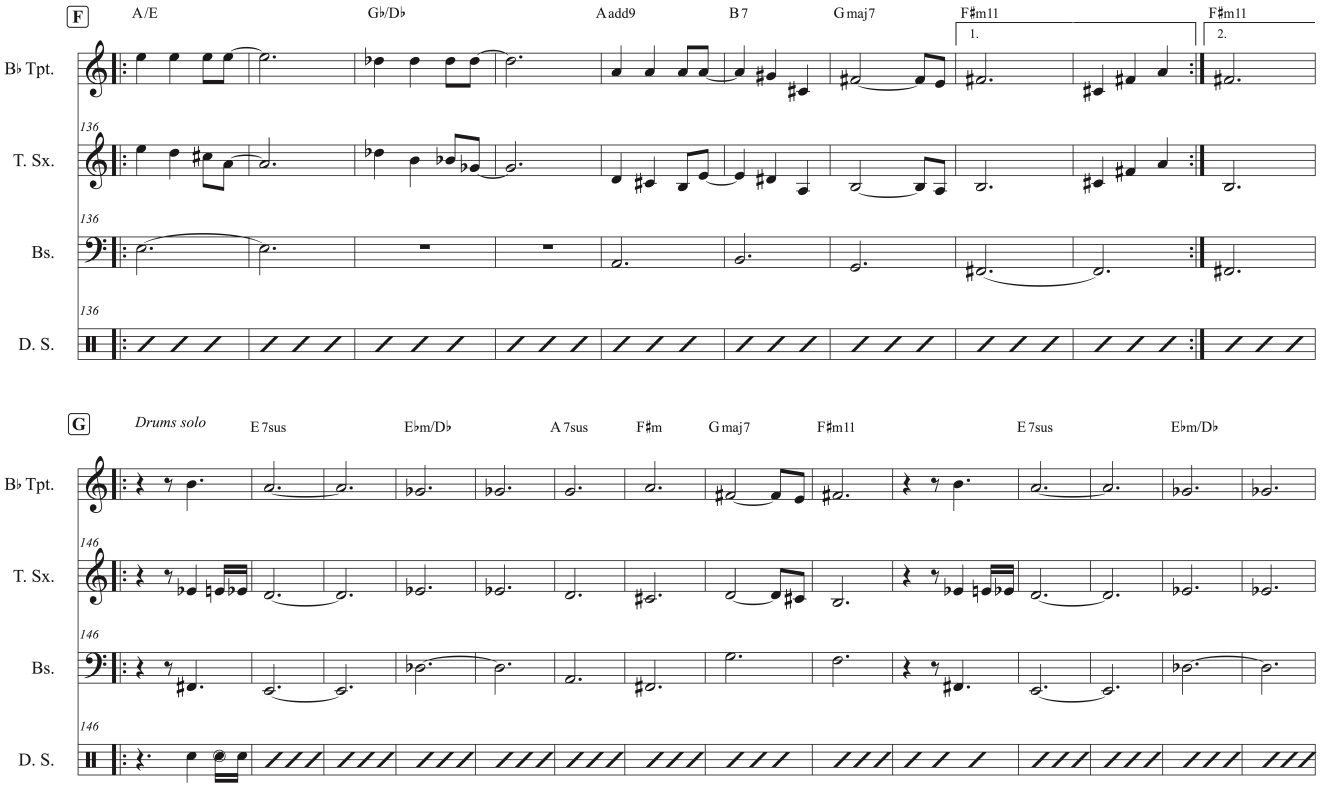


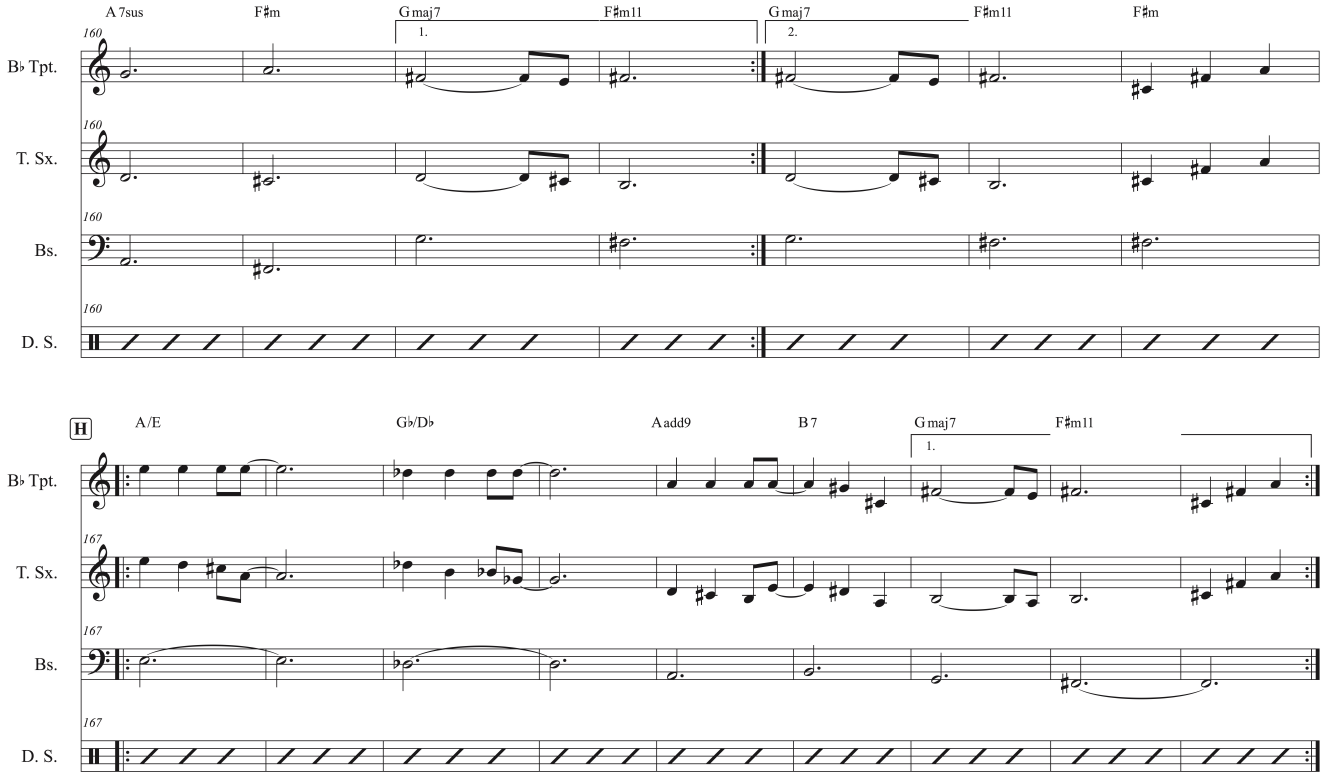

F7sus13
D7sus13
Fm/A♭
Gm/B♭
Am/C
G/B
Gm/B♭
71
B♭ Tpt.
T. Sx.
Bs.
D. S.
3
D
C
B7
Em
G/D
C
A♭m/B
81

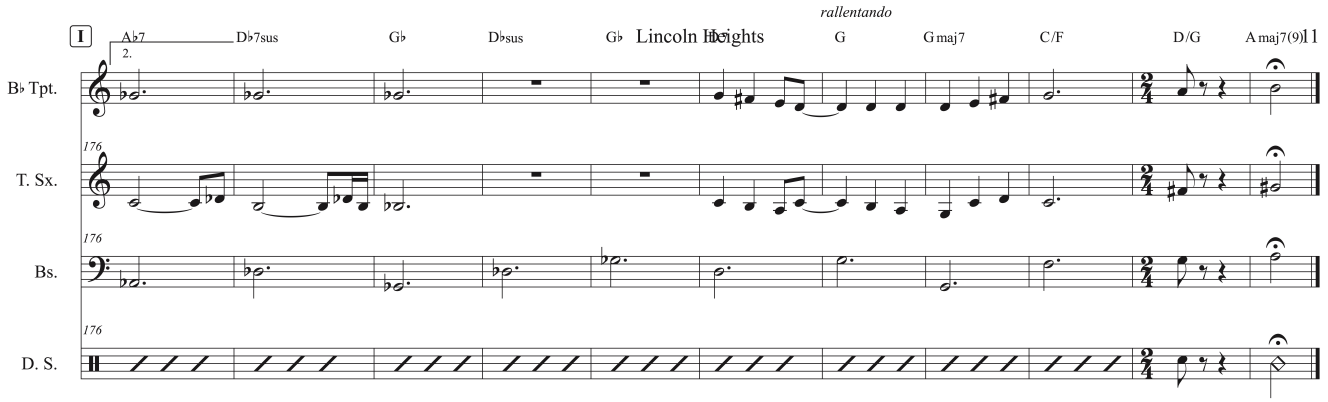

E♭ Em Em G/D A 7/C♯ G/B
91
B♭ Tpt.
T. Sx.
Bs.
D. S.
F D B♭/D♭ B E♭
102


Em
E♭
B♭/F
C
G/D
Dm
D7
D.S. al Coda
B♭ Tpt.
T. Sx.
Bs.
D. S.
109
E
C
Cm/B♭
Am7
E
A♭m(b13)
Asus9
B♭m7
117


A/D
B maj7(♯11)
D maj7
A maj7
A♭m13
125
B♭ Tpt.
T. Sx.
Bs.
D. S.
A add9
B 7
G maj7
F♯m11
131
3
3


F
A/E
G♭/D♭
Aadd9
B 7
Gmaj7
F♯m11
1.
F♯m11
2.
B♭ Tpt.
136
T. Sx.
136
Bs.
136
D. S.
G
Drums solo
E 7sus
E♭m/D♭
A 7sus
F♯m
Gmaj7
F♯m11
E 7sus
E♭m/D♭
B♭ Tpt.
146
T. Sx.
146
Bs.
146
D. S.


A 7sus
F♯m
G maj7
F♯m11
G maj7
F♯m11
F♯m
1.
2.
160
B♭ Tpt.
T. Sx.
Bs.
D. S.
H
A/E
G♭/D♭
A add9
B 7
G maj7
F♯m11
1.
167


rallentando
I
A♭7
2.
D♭7sus
G♭
D♭sus
G♭
Lincoln Heights
G
G maj7
C/F
D/G
A maj7(9)
11
B♭ Tpt.
T. Sx.
Bs.
D. S.
176

ALONG CAME BETTY - MARK TURNER QUARTET

La trascrizione di una performance del precedente quartetto di Mark Turner, che vede la presenza di oe Martin al contrabbasso, Avishai Cohen alla tromba e Marcus Gilmore all batteria, è stata l'occasione per valutare ed analizzare l'approccio di questa formazione ad una composizione che fa ormai da anni parte del repertorio della tradizione del jazz. *Along Came Betty*[31] si presta ad un lavoro di sviluppo del *voice leading* che sfrutta, in questo più che in altri casi, l'assenza dello strumento armonico per concedersi passaggi e soluzioni armoniche che difficilmente la fitta griglia di accordi permette. Partendo dall'unisono le due voci si aprono in armonizzazioni spesso estreme, a rincorrere ed in certi casi esasperare l'uso del *cromatismo*[32] e del *moto contrario*[33] sino a culminare in alcune dissonanze, probabilmente frutto di scelte estemporanee e non programmatiche.

[31] Composizione ad opera di Benny Golson di cui sono celebri le interpretazioni ad opera del quintetto di Art Blakey

[32] Uso in sequenza di note distanti un semitono.

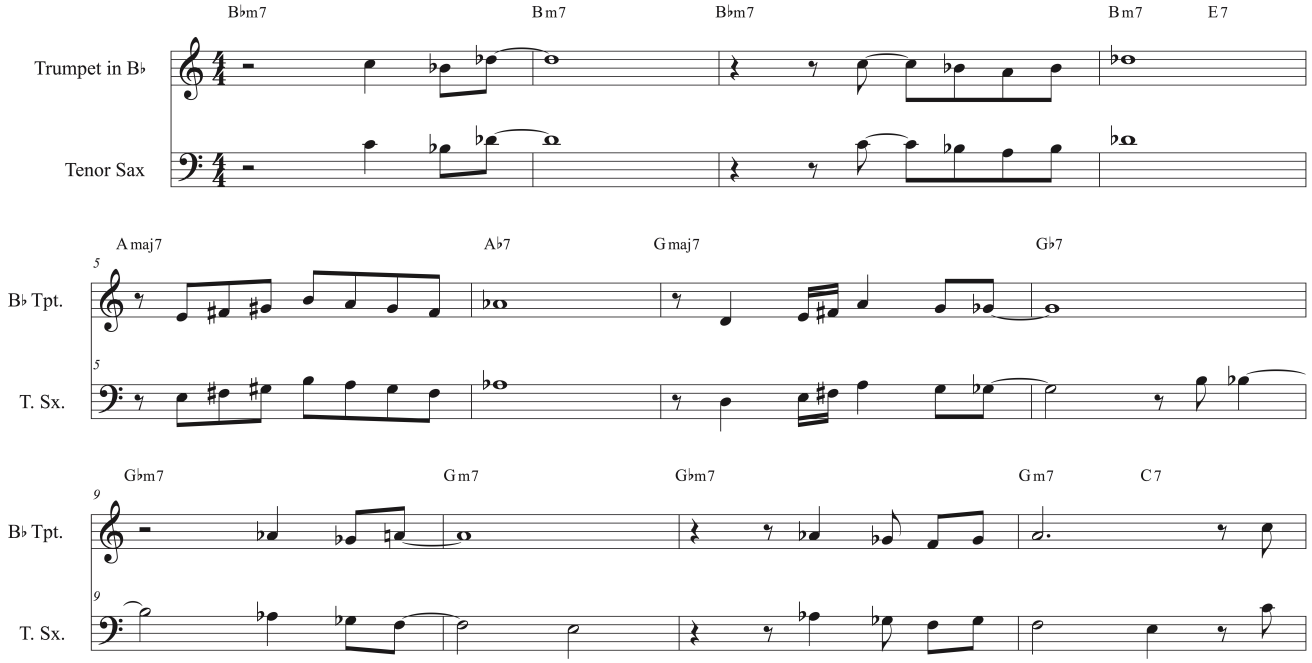
[33] Movimento di due voci in direzioni contrarie: una verso l'alto e l'altra verso il basso.

Score

Along came Betty

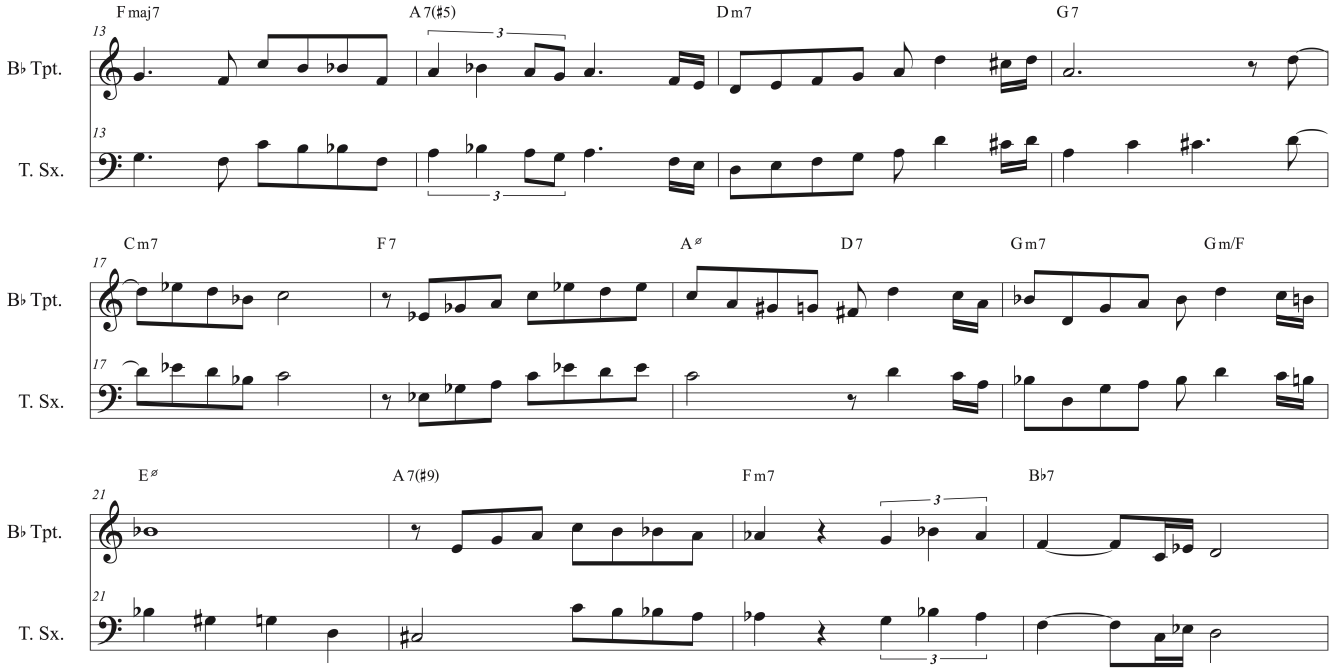
As played by Mark Turner Quartet

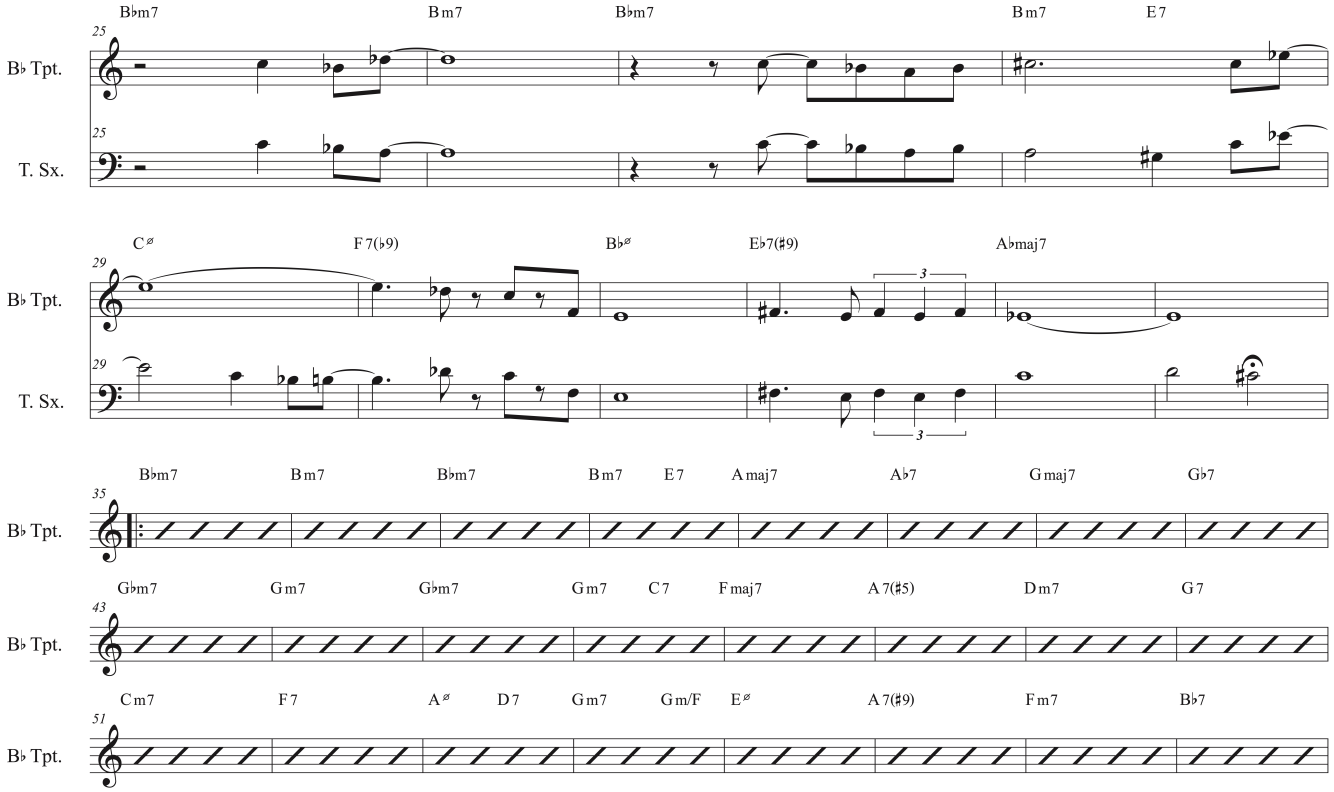
Benny Golson



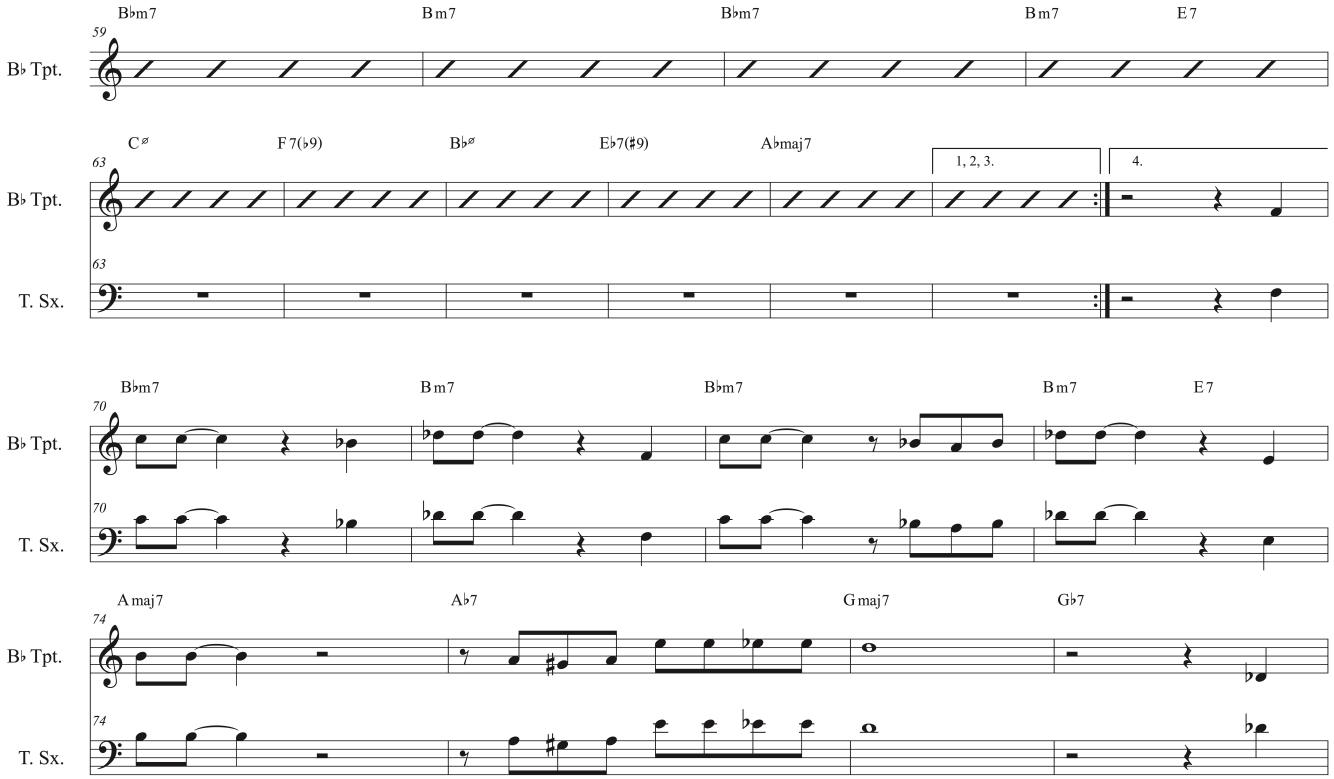
©2022 Mario Iannuzziello www.marioiannuzziello.com

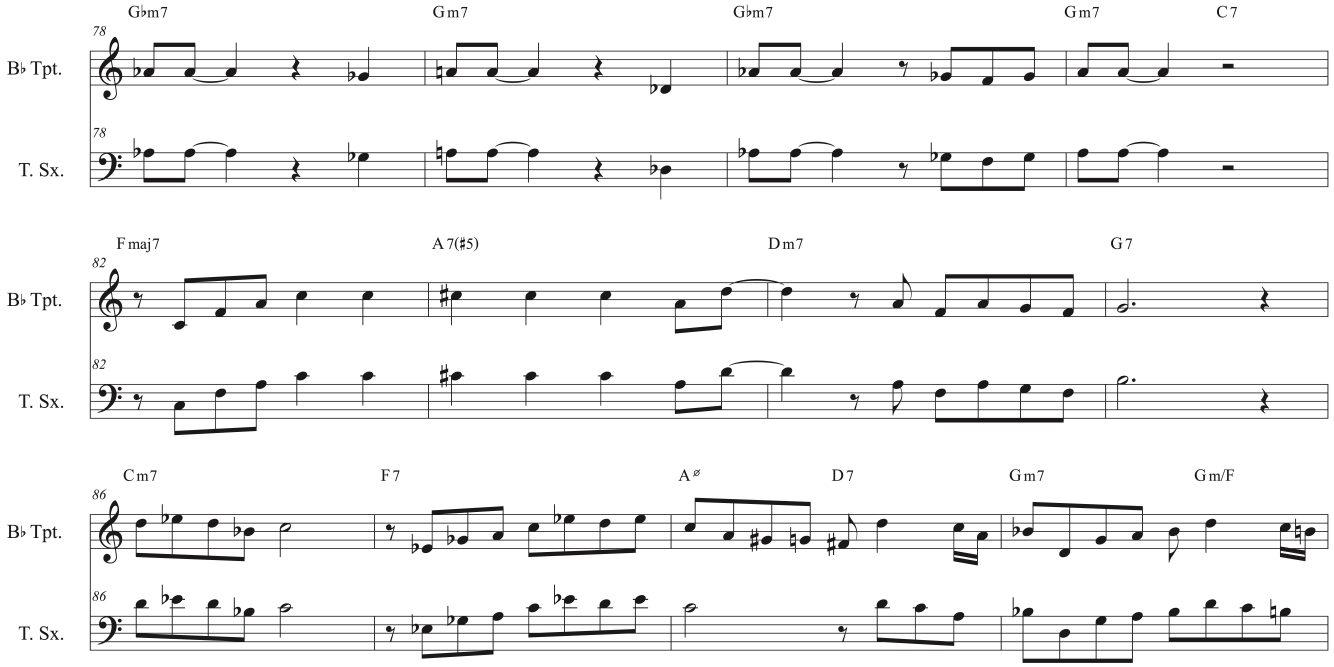
Along came Betty



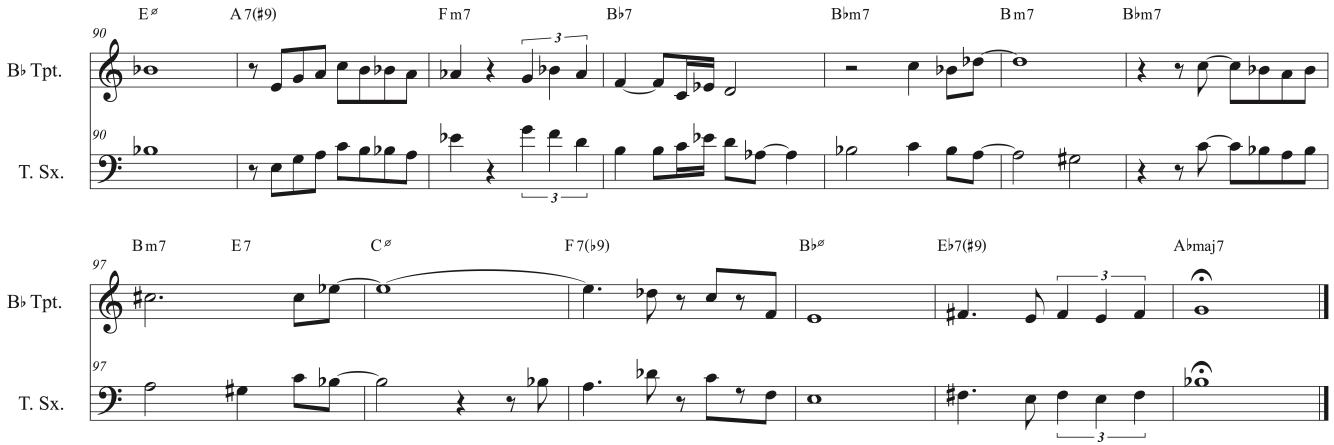

B♭m7 B m7 B♭m7 B m7 E 7
25
B♭ Tpt.
T. Sx.
C⌀ F 7(♭9) B♭⌀ E♭7(♯9) A♭maj7
29
B♭ Tpt.
T. Sx.
3
B♭m7 B m7 B♭m7 B m7 E 7 A maj7 A♭7 G maj7 G♭7
35
B♭ Tpt.
G♭m7 G m7 G♭m7 G m7 C 7 F maj7 A 7(♯5) D m7 G 7
43
B♭ Tpt.
C m7 F 7 A⌀ D 7 G m7 G m/F E⌀ A 7(♯9) F m7 B♭7
51
B♭ Tpt.

Along came Betty




G♭m7
Gm7
G♭m7
Gm7
C7
78
B♭ Tpt.
78
T. Sx.
Fmaj7
A7(♯5)
Dm7
G7
82
B♭ Tpt.
82
T. Sx.
Cm7
F7
A⌀
D7
Gm7
Gm/F
86
B♭ Tpt.
86
T. Sx.

Along came Betty



ORIGINALI

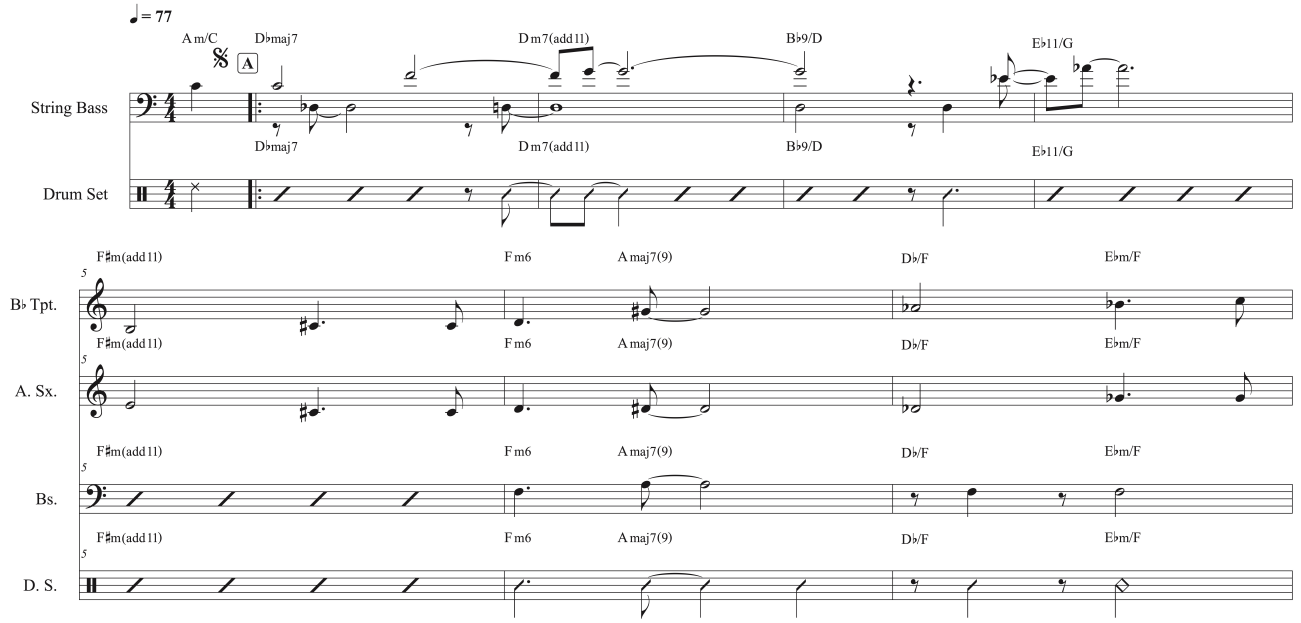
Di seguito sono riportati per intero i *masterscores*[34] di tre brani originali di mia composizione, frutto ognuno di un diverso *modus operandi*. Il primo ed il secondo, rispettivamente "*Her Name*" e "*End Of May*", sono frutto dell'adattamento al quartetto chordless di un originario arrangiamento per sestetto. Il terzo, "*Back Bay West Lullaby*", è invece il risultato di una diversa tecnica compositiva, basata sulla sovrapposizione di tre linee melodiche (contrabbasso, alto sax e tromba) senza l'ausilio delle sigle, lasciando dunque prevalere il contrappunto e lo sviluppo orizzontale della melodia alla verticalità delle armonie, partendo da una voce e ricavandone le altre due, quasi si trattasse di un corale a 4 parti. La scrittura di originali o il riadattamento di questi ultimi è il punto di arrivo del lavoro di trascrizione e di analisi, atto alla ricerca e al successivo sviluppo di elementi di orchestrazione e di espedienti in grado di sopperire nella scrittura all'assenza di un accompagnamento armonico. L'uso dei *background* a due voci di sax alto e tromba permette di individuare i punti di svolta in una griglia armonica e mette il contrabbasso nelle migliori condizioni per elaborare un assolo che si poggi su un qualche sostegno armonico, oltreche ritmico. L'utilizzo del contrappunto, di *voice-leading* e armonizzazioni *omoritmiche* durante l'esposizione dei temi permette una varietà timbrica che arricchisce l'esposizione della melodia e gioca a contrasto con i momenti di assolo, dove prevale una maggiore apertura espositiva, senza che la talvolta eccessiva definizione dell'armonia influisca oltremodo sullo sviluppo delle frasi.

[34] Partiture complete, contenenti la parte di ciascuno strumento coinvolto nell'arrangiamento.

Score

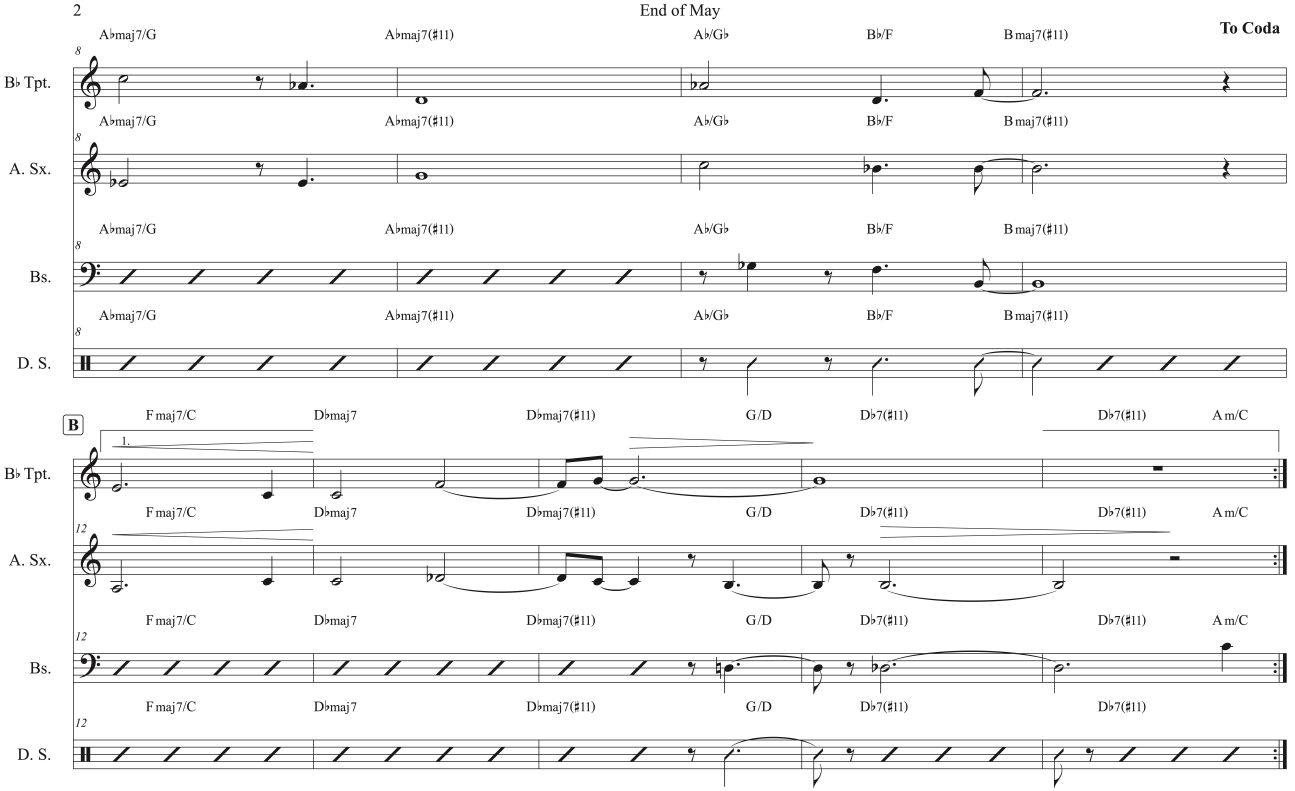
End of May

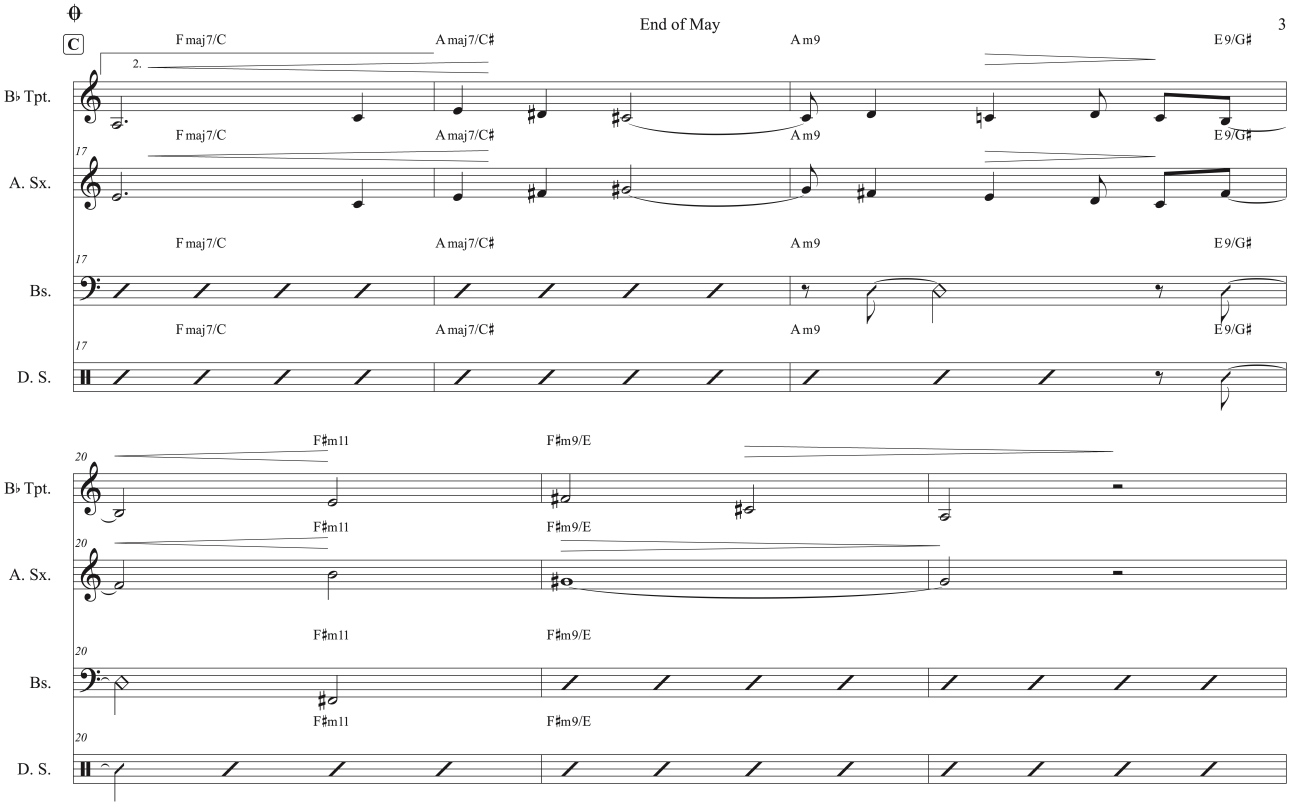
Mario Iannuzziello



©Mario Iannuzziello SIAE 252768
www.marioiannuzziello.com

End of May

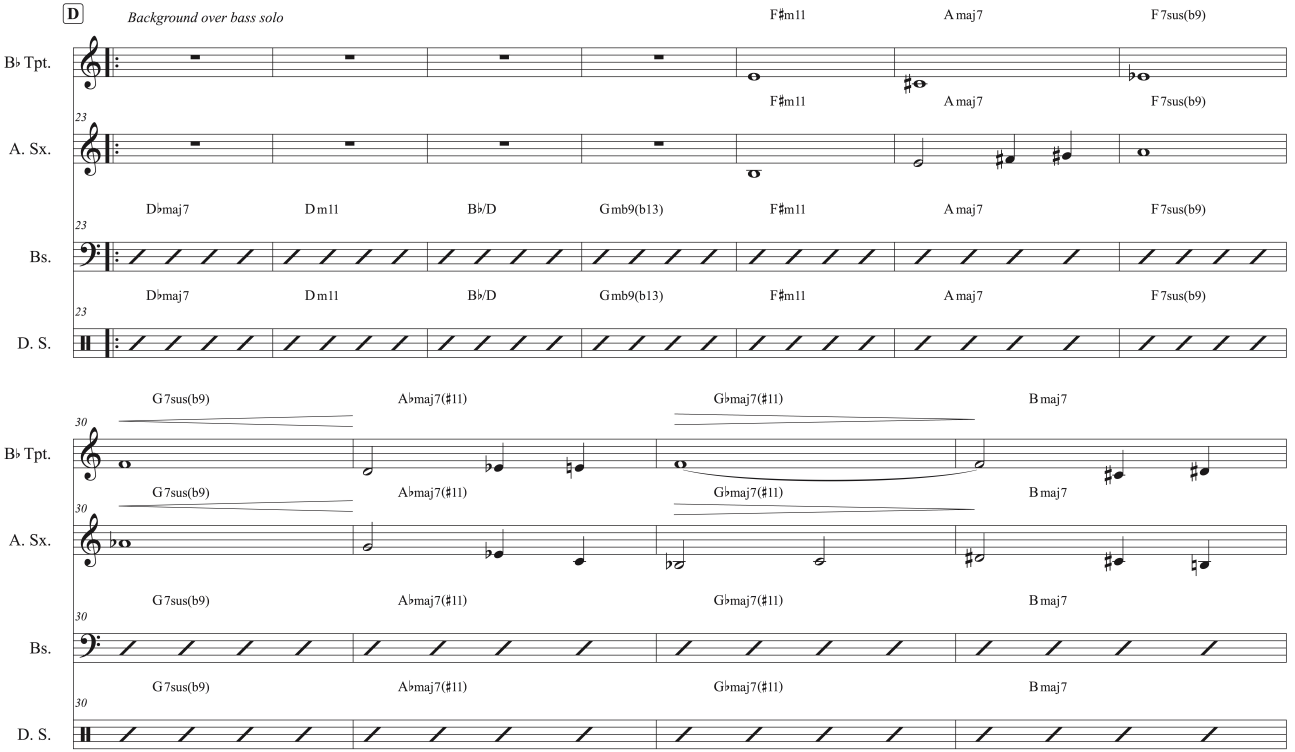

To Coda
B♭ Tpt.
A. Sx.
Bs.
D. S.
A♭maj7/G
A♭maj7(♯11)
A♭/G♭
B♭/F
B maj7(♯11)
B
1.
F maj7/C
D♭maj7
D♭maj7(♯11)
G/D
D♭7(♯11)
A m/C

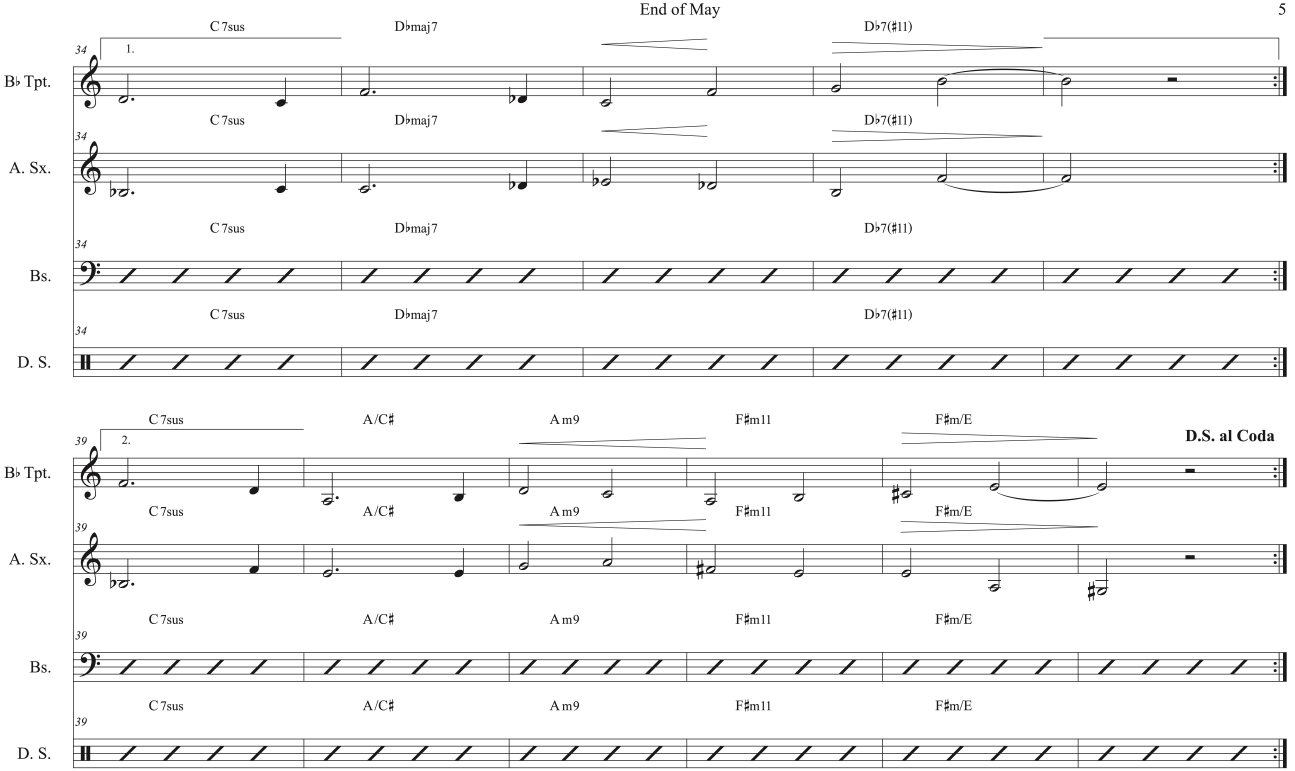

C
2.
B♭ Tpt.
A. Sx.
Bs.
D. S.
F maj7/C
A maj7/C♯
A m9
E 9/G♯
17
20
F♯m11
F♯m9/E

End of May

D

Background over bass solo

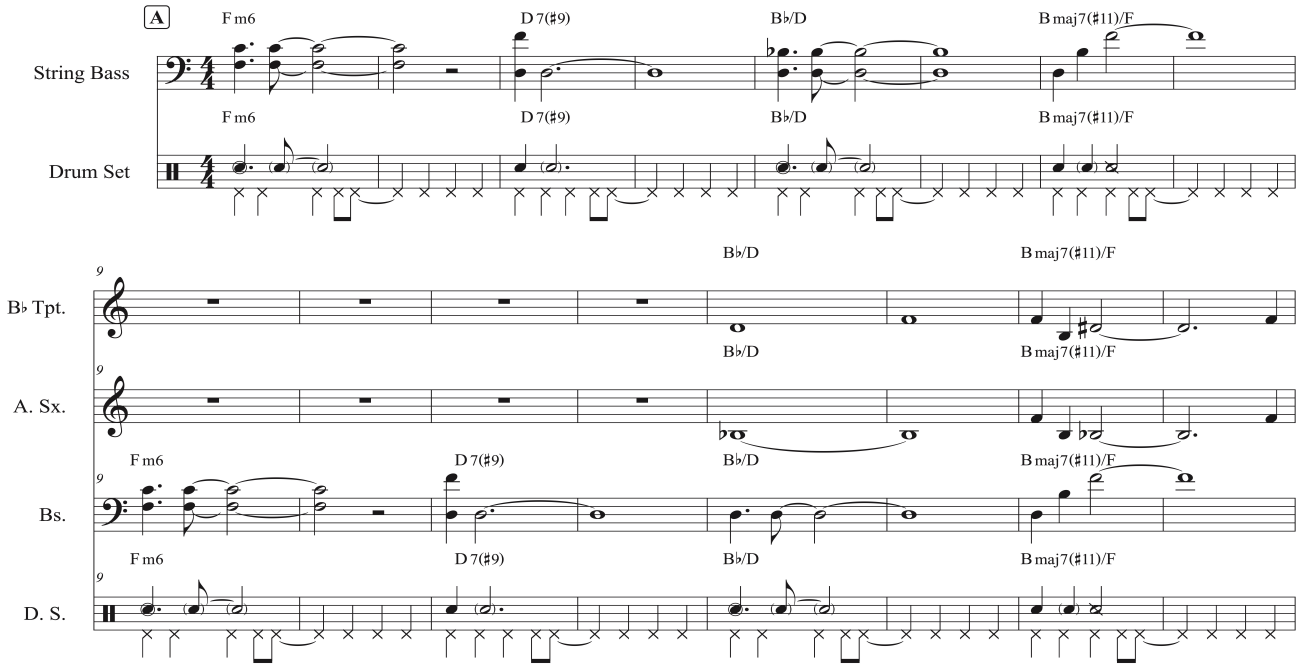



34
1.
C 7sus
D♭maj7
D♭7(♯11)
B♭ Tpt.
A. Sx.
Bs.
D. S.
39
2.
C 7sus
A/C♯
A m9
F♯m11
F♯m/E
D.S. al Coda

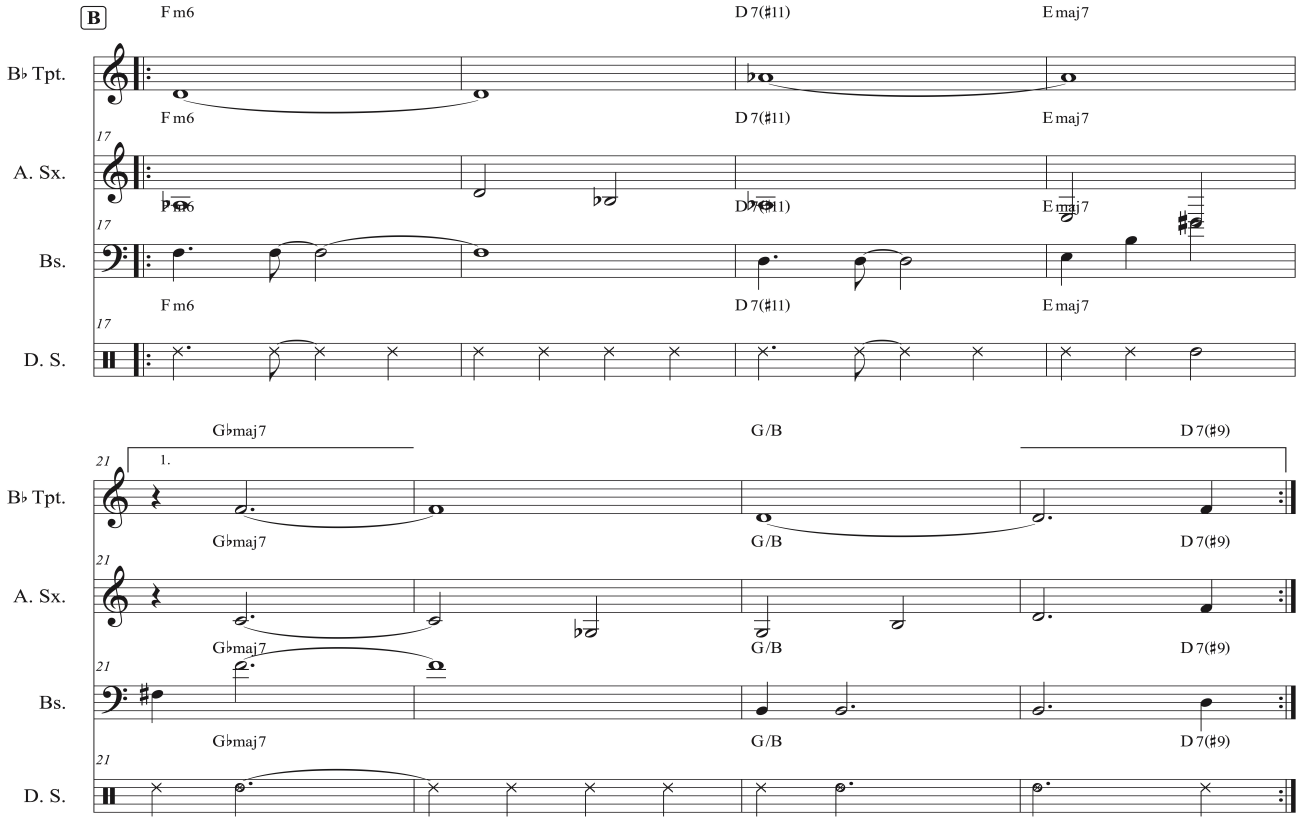
Score

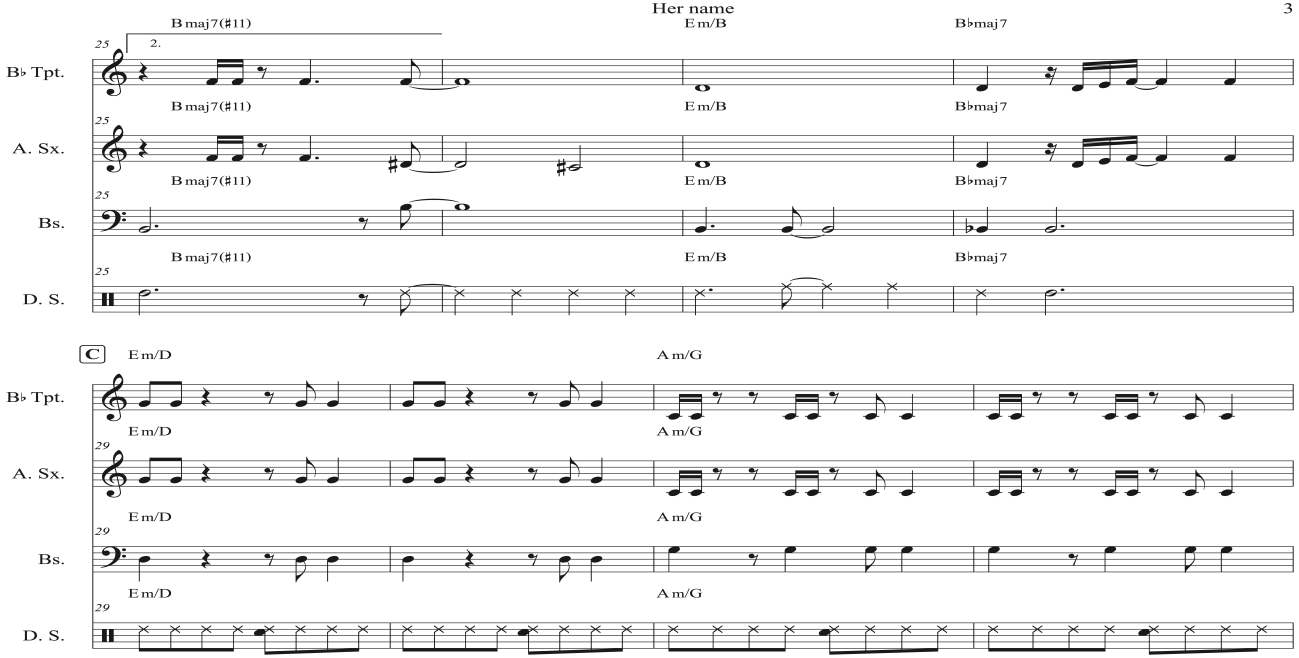
Her name

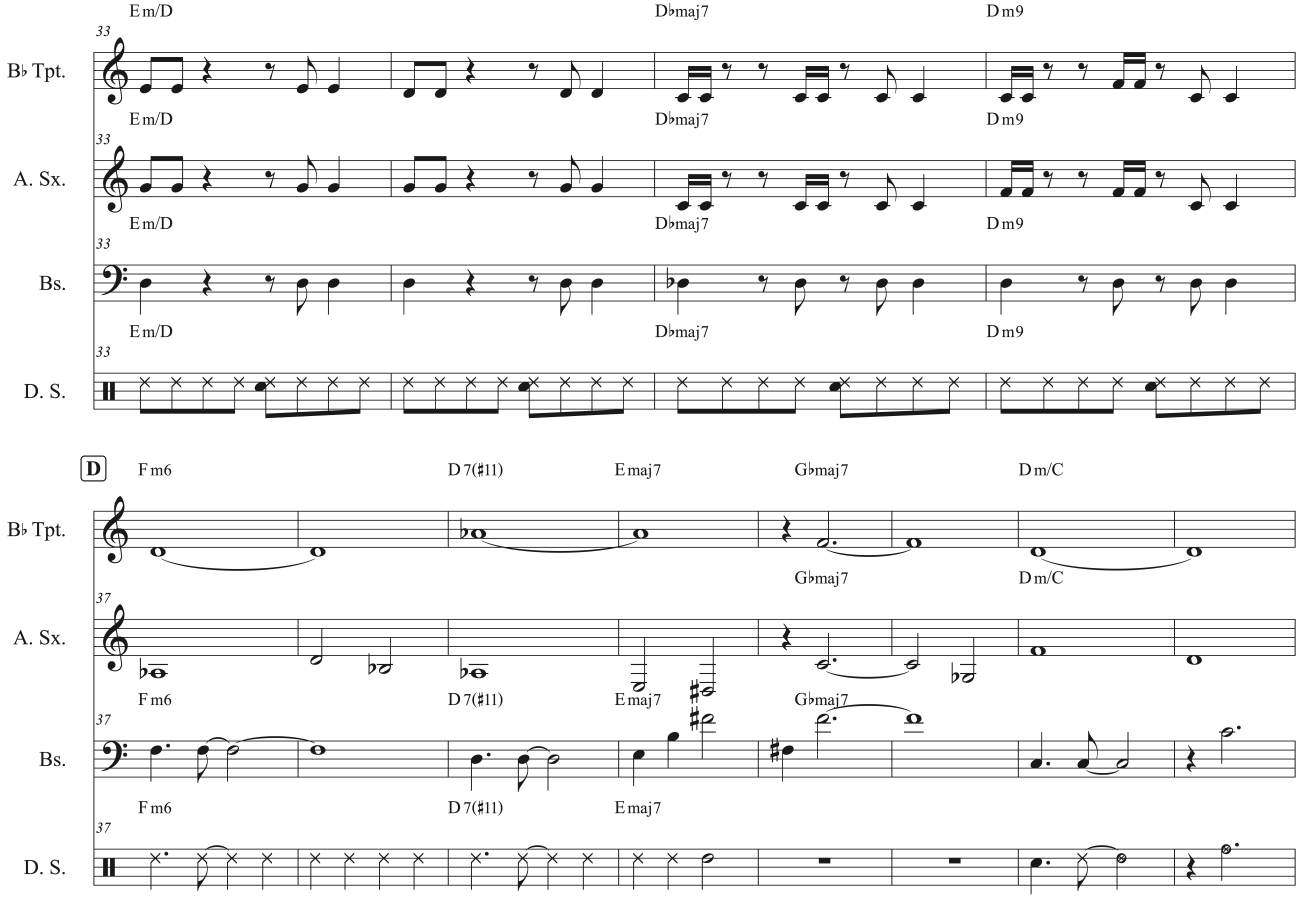
Mario Iannuzziello

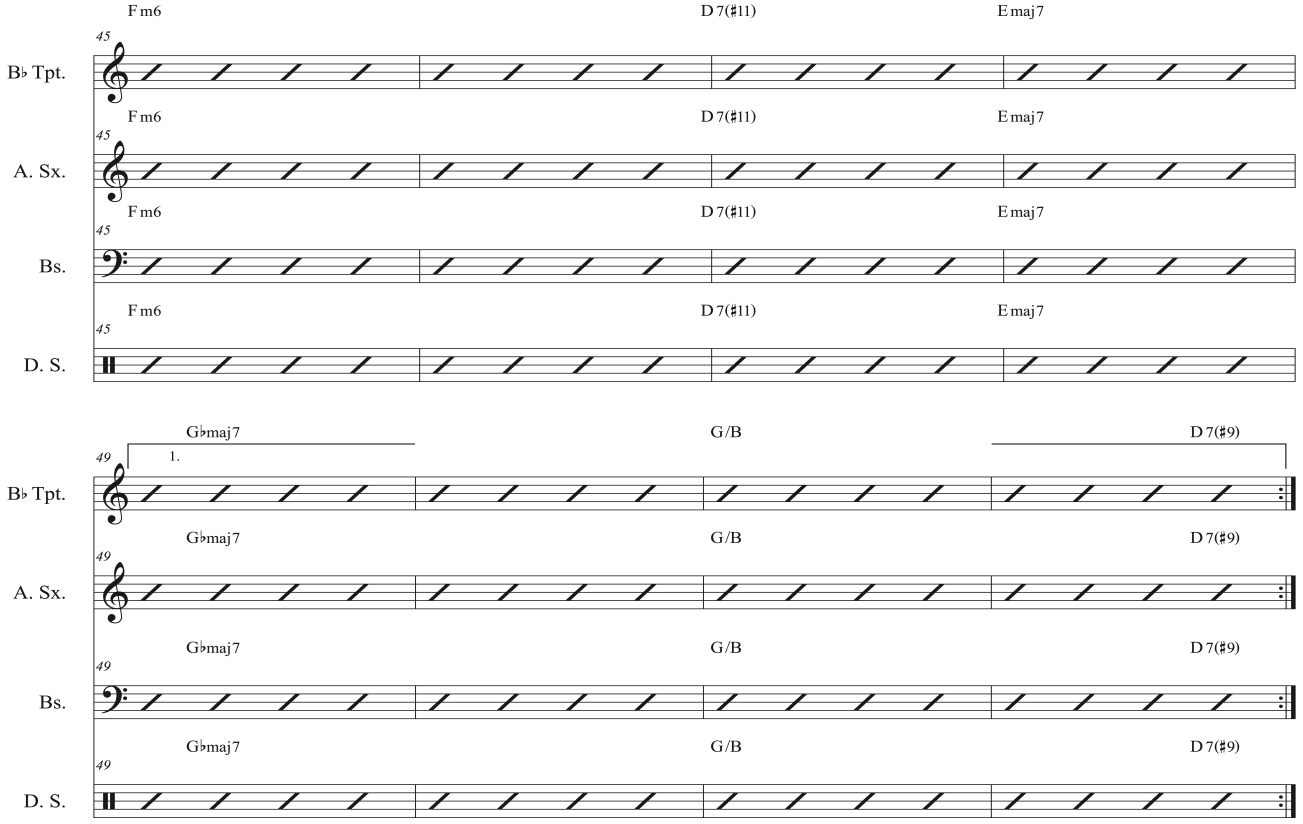


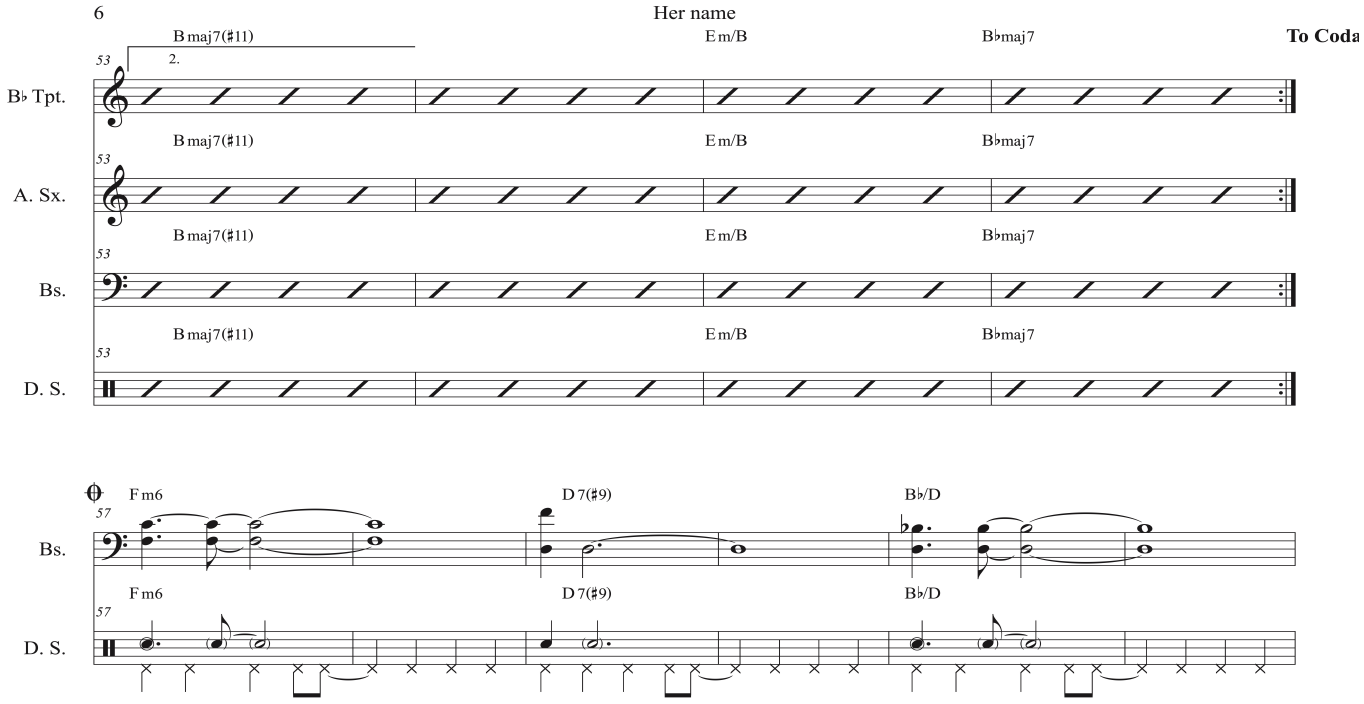
©Mario Iannuzziello SIAE 252768
www.marioiannuzziello.com

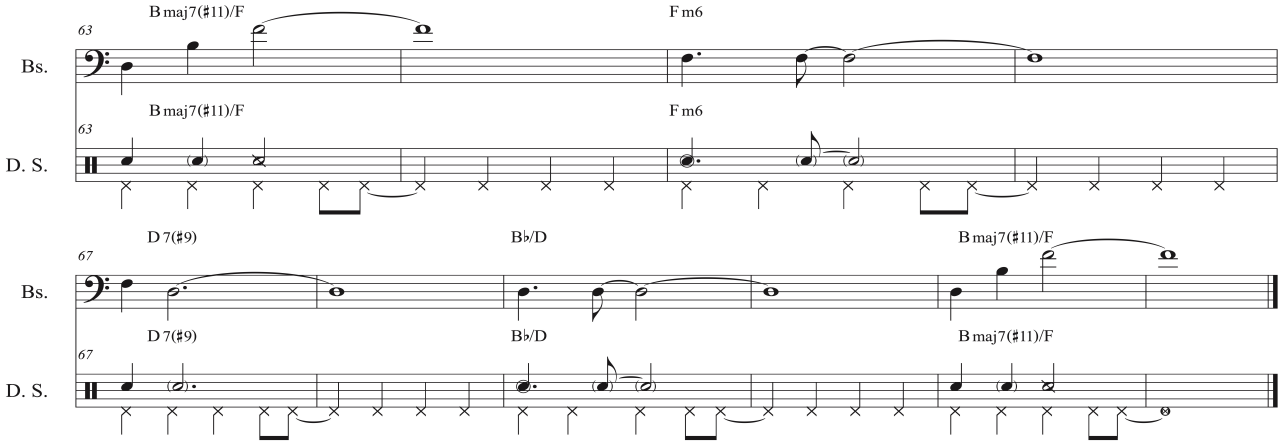

B
Fm6
D7(♯11)
Emaj7
B♭ Tpt.
A. Sx.
Bs.
D. S.
17
1.
21
G♭maj7
G/B
D7(♯9)


B maj7(#11)
E m/B
B♭maj7
25
2.
B♭ Tpt.
A. Sx.
Bs.
D. S.
C
E m/D
A m/G
29

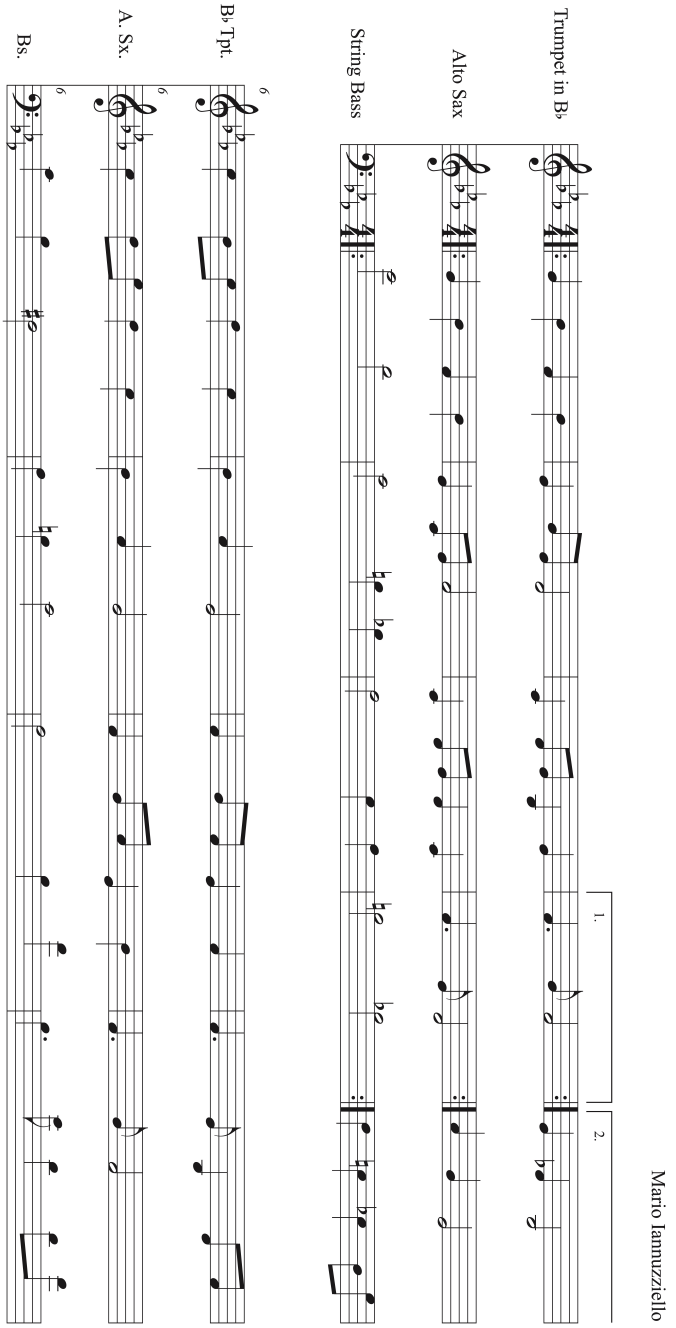

Em/D
D♭maj7
Dm9
33
B♭ Tpt.
A. Sx.
Bs.
D. S.
D
Fm6
D7(♯11)
Emaj7
G♭maj7
Dm/C
37


F m6
D 7(♯11)
E maj7
45
B♭ Tpt.
A. Sx.
Bs.
D. S.
G♭maj7
G/B
D 7(♯9)
49
1.

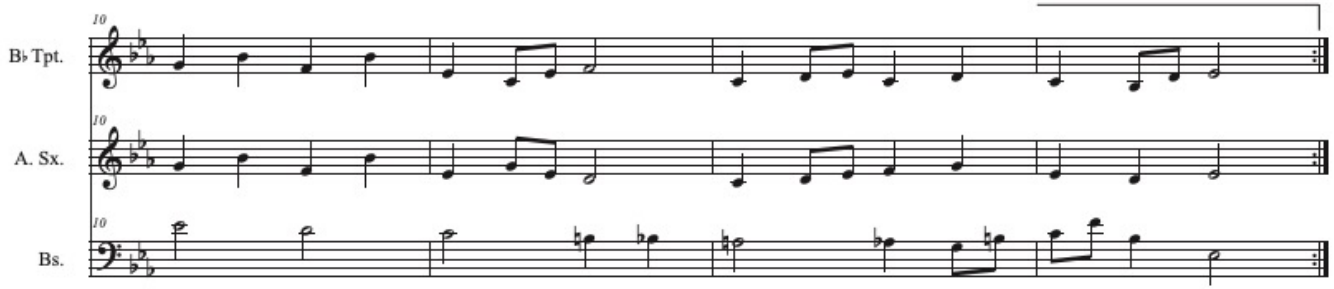

6
Her name
B maj7(♯11)
E m/B
B♭maj7
To Coda
2.
53
B♭ Tpt.
A. Sx.
Bs.
D. S.
F m6
D 7(♯9)
B♭/D
57


B maj7(♯11)/F
F m6
63
Bs.
B maj7(♯11)/F
F m6
63
D. S.
D 7(♯9)
B♭/D
B maj7(♯11)/F
67
Bs.
D 7(♯9)
B♭/D
B maj7(♯11)/F
67
D. S.

BACK BAY WEST LULLABY



©Mario Iannuzziello www.marioiannuzziello.com


10
B♭ Tpt.
10
A. Sx.
10
Bs.

CONSIDERAZIONI

Al netto del materiale e del lavoro di trascrizione è interessante ricollegare ciascun elemento a quanto rivelato da Chris Tordini e Joe Martin durante le interviste. Il punto di partenza riguarda il repertorio, la materia cui si attinge, la composizione originale, lo standard o la song su cui si lavora in fase di rielaborazione. Nel momento in cui melodia e progressione armonica risultano chiari ad ogni membro della band, oltre che al pubblico, diventa più naturale e pertinente concedersi delle libertà, sia sotto l'aspetto ritmico, sia per ciò che riguarda la scelta delle note. D'altra parte quando si ha a che vedere con materiale originale, è decisamente saggio oltreché opportuno attenersi al ruolo del contrabbassista, scegliere di apportare sostegno e stabilità e fornire continui punti di riferimento. È possibile trovare immediato riscontro di questo tipo di approccio nella discografia di Chris Tordini e Joe Martin, nel momento in cui sviluppano linee di basso sul repertorio originale di Mark a Turner e Chris Speed. Questo si riscontra inoltre nel materiale discografico cui gli stessi bassisti fanno riferimento elencando i propri ascolti, tanto nella tradizione quanto nei progetti dei loro stessi contemporanei, andando dal trio di Kenny Garrett al quartetto di Joshua Redman, sino al nuovo trio di John Patitucci assieme a Brian Blade e Chris Potter. Ciò che generalmente accomuna Tordini, Martin e Sanders, fatte le dovute distinzioni sul carattere stilistico, è l'eccezionale versatilità, la capacità di adattarsi velocemente a ciò che la musica richiede, interpretando a seconda del momento o della immediata necessità, il ruolo che meglio si addice al contesto. Se tuttavia da una parte Joe Sanders predilige l'istintività ed un forte elemento melodico ricollegato al canto di ciascuna linea, da parte di Chris Tordini c'è una maggiore convergenza verso la scrittura e l'attinenza alla musica così come è stata pensata. Per quest'ultimo la precisione e la padronanza ritmica, in assenza del pianoforte, deriva da una solidissima consapevolezza della pulsazione, su cui apportare continue variazioni, talvolta estreme, senza tuttavia distaccarsi dall'elemento ritmico. Per Joe Sanders la percezione è estremamente più immediata, correlata all'ascolto e alla interazione continua con il contesto ritmico e armonico. Le scelte di un bassista diventano dunque funzionali allo sviluppo e alle variazioni tematiche di una composizione, ragione per cui Sanders elabora spesso linee liriche e cantabili, impreziosite spesso da *displacements*[35] ritmici, senza tuttavia far venire meno l'elemento di solidità e precisione. Joe Martin d'altro canto costituisce, a mio avviso, un nesso di sintesi tra attinenza alla scrittura

[35] Spostamenti.

musicale e ipersensibilità interattiva durante la performance. E' perfettamente in grado di interpretare il ruolo del bassista così come inizialmente concepito dal *bandleader*, ma anche di sviluppare una propria unicità nel fraseggio solistico oltre ad una propria identità lirica e timbrica. Quest'ultimo aspetto è generalmente circoscritto ai momenti solistici, nei quali l'assenza di sostegno armonico concede spesso una condizione più esplorativa, sia nell'estensione sul registro dello strumento che nella suddivisione del *timing*. Per ciò che riguarda il mio personalissimo approccio, sento di essere più vicino all'approccio di Joe Martin e mi sento di perseguire il medesimo effetto di controllo ed equilibro tra creatività e rispetto della scrittura. Nel corso di numerosi confronti con Joe Sanders ,infatti, pur restando immutata l'ammirazione artistica per quest'ultimo, ho evinto quanto distante e complesso sia all'atto pratico agire alla ricerca di impercettibili dettagli nell'impasto sonoro della band sul palco, e quanto fuorviante e infruttuosa possa rivelarsi per me una simile ricerca, specialmente se a scapito della chiarezza espositiva. Un elemento ricorrente nelle linee di basso si rivela essere la scelta consapevole del bassista di lasciare intenzionalmente quel vuoto, quello spazio di non detto, senza cadere vittima della necessità inattuabile di sopperire per intero all'assenza dei *voicings*[36] del pianoforte Sotto un punto di vista compositivo, dunque, tenendo conto della possibilità di lasciare o creare *spazi*, ho scelto più volte di non adottare una soluzione che definisse chiaramente il contesto armonico o cordale di riferimento. Questo accade in mie composizioni pensate e scritte per altre varietà di *ensemble*, che prevedono la presenza di uno se non due strumenti armonici, ed il cui ruolo non è stato necessariamente ridistribuito all'interno del nuovo quartetto, ma, semmai evocato, in momenti in cui all'ascoltatore l'armonia risulta ugualmente chiara. Brani come *End Of May* e *Her Name*, privilegiano il primo un forte lirismo ed il secondo una marcata componente ritmica che si incanala su un percorso di dinamiche che spingono verso il forte. In entrambi i casi, fornire maggiori elementi o punti d'appiglio all'orecchio di chi ascolta sarebbe risultato fuori luogo, sia sul piano funzionale che su quello estetico. La linea guida è rimasta quella di privilegiare intervalli ampi, *preparare* il vuoto tra melodia e linea di basso, e valorizzare il silenzio e la scansione ritmica del tempo ad esso correlata. Per *Back Bay West Lullaby* invece, è stato più semplice elaborare una melodia e affiancare ad essa altre due voci, facendo tuttavia attenzione a che non vi fosse una netta gerarchizzazione tra le voci, ma che ognuna conservasse per sé una sorta di indipendenza che la rendesse cantabile a sua volta, dallo strumento a cui è

[36] Sovrapposizione di suoni, spesso facente riferimento alla sigla di un accordo, frutto del connubio di note cordali ed estensioni.

preposta o dalla voce umana, come si trattasse di un madrigale o di una composizione polifonica a tre voci. Il canto inoltre, passa dalla tromba al sax alto alla diciassettesima misura, a rendere l'uso delle voci più interessante sul piano della *modularità timbrica*. Quest'ultimo approccio, esula in parte da quanto riscontrato nel lavoro di trascrizione, ma si rifà pianamente alla gestione di melodia e contrappunto nella tradizione classica della scrittura a due o più voci.

CONCLUSIONE

Quando la melodia resta apparentemente avulsa e sciolta da qualsivoglia rapporto di dipendenza da altre voci, lo sviluppo di una linea melodica ha in sé una valenza armonica. Le formazioni che nel jazz non si avvalgono di strumento armonico, esplorano un panorama largo, ampio, ricco di soluzioni e di possibilità sonore, affiancano al ritmo la melodia di uno o più fiati. La necessità della creazione di spazi, di respiro, di sintesi e di ampiezza, porta chi ascolta a recepire tutte le informazioni di cui necessita, senza che nessuno degli strumenti svolga una funzione prettamente armonica come farebbe il pianoforte o la chitarra. Nella storia del jazz si è usato il quartetto *chordless* per riproporre il repertorio della tradizione in una nuova idea di disposizione dei suoni, delle melodie e del contrappunto, lo si è adoperato per spingere ed esaltare le caratteristiche del fraseggio dei solisti ed è poi tornato, nell'ultimo decennio, a rappresentare una nuova idea di modernità e di ricerca di equilibrio sonoro adattandosi ad un nuovo modo di scrivere musica. Suonare *chordless* ha ridisegnato il modo di suonare dei contrabbassisti, spintisi al di là dei limiti tecnico-espressivi dello strumento, alla ricerca di una nuova sorta di equilibrio tra la terra ed il canto, pur restando fedeli alla musica e a quanto essa richiede. Il lavoro di ricerca musicale che vede coinvolti tre dei principali contrabbassisti sulla scena musicale del jazz contemporaneo, ha fornito molteplici spunti e soluzioni per ridefinire l'approccio moderno al contrabbasso. Elementi di ritmo, melodia, timbro e cantabilità, convivono tra loro in un contesto in cui l'armonia è non solo evocata, ma piuttosto percepita o suggerita. Questa armonia è indubbiamente leggibile seppur invisibile, nota e al contempo sfuggente e spesso reticente. A fronte dapprima di un confronto con Joe Sanders, Chris Tordini e Joe Martin, e, in una seconda fase, di un lavoro dettagliato di trascrizione e analisi sul materiale discografico del quartetto di Mark Turner e del trio di Chris Speed, sono emersi gli elementi che contraddistinguono diverse tipologie di approccio al contrabbasso, ciascuna di esse con una propria poetica ed un campo di possibilità creative ed espressive. Le molteplici scoperte e deduzioni si sono poi rivelate essenziali in un momento di scrittura e orchestrazione di brani originali per un quartetto *chordless.* Lavorare per sottrazione si è rivelato un elemento aggiuntivo, quasi a restituire valore agli elementi di ritmo e melodia. .

APPENDICE - ULTERIORI INTERVISTE E RECENSIONI

CHRIS SPEED - PLATINUM ON TAP[37]

The Chris Speed Trio's new album, Platinum On Tap—the excellent follow-up to its 2014 debut, Really OK (Skirl)—continues its artistic journey of making new music that draws upon jazz history. Saxophonist Speed, drummer Dave King and bassist Chris Tordini have crafted a cohesive program of originals and two covers that nods to the music of past decades without simply rehashing the art that inspired these savvy players. The music here occupies a space outside of time, a testament to the trio's unique ability to dig into a older style and pull out new sounds from it. This is true for the entire album, but it's illustrated particularly well on the last three tunes—Hoagy Carmichael's "Stardust," Speed's original "Torking" and Albert Ayler's "Spirits." On "Stardust," the trio artfully reanimates a standard, on "Torking" Speed takes a classic tenor voice sound and juxtaposes it with something much more modern, and on "Spirits" the musicians dive into free-jazz territory. Speed's playing on the opener, "Red Hook Nights," is mellow, patient and lyrical, emphasizing—as the liner notes indicate—"the connection between the vocal and instrumental." Platinum On Tap provides an intense glimpse into past but still looks forward.

Izzy Yellen *- Downbeat*

[37] Trascrizione della recensione dell'album "Platinum on tap" a cura di Izzy Yellen per *Downbeat* del Settembre 2017

INTERVISTA A CHARLIE HADEN

A cura di Ethan Iverson, pubblicata nel marzo 2008 e poi ripubblicata su Downbeat

"[…]Alcune volte suonavo quel che sentivo al posto di ciò che Ornette aveva scritto per me, ed il più delle volte lo accettava. […] Spesso aspettavo che Ornette evidenziasse un centro tonale per potermi agganciare a lui, o per poterci suonare a contrasto, in un certo senso, era come se lui stesso volesse sentirsi forzato o messo alla prova da te. [..] Discutevamo meno di quanto tu potresti pensare. […] Noi non suonavamo su una griglia di accordi come su farebbe su una canzone come "All The Things You Are". Ma rispettavamo ugualmente le canzoni per come le aveva scritte Ornette, con bridge[38] e interludi[39]. Io e Billy davamo comunque modo di capire quando si entrava in una nuova sezione, anche se non suonavamo necessariamente gli accordi di quella sezione. […] Dewey Redman una volta mi disse di aver attentamente ascoltato un pezzo di Coleman e di avervi scorto una traccia di griglia armonica. Chiese a Ornette che struttura fosse, e Ornette mettendo una sigla su ogni croma! Si assicurò che non gli avrebbe mai più fatto quella domanda.

Charlie Haden

[38] Sezione B o C, a fare da ponte tra due sezioni uguali o simili

[39] Momento musicale che si frappone tra due sezioni, solitamente ripetuto sempre uguale alla fine della prima o all'inizio della seconda

Charlie Haden, foto di Gérald Bosshard

[…]

Charlie Haden: Yeah, NEVER ask Ornette about the changes!

Ethan Iverson: So, you were making up the harmony. On some of the early music like "Lonely Woman," "Ramblin'," and "Una Muy Bonita," there is also a strong melody in the bass. I have a strong suspicion that those are yours, too.

CH: Sometimes I would play what I was hearing instead of what he had written, and he usually accepted it.

EI: Most performances of "Lonely Woman" leave off your first bass melody, which is a shame, since it is so beautiful. In general, I think that Ornette's music is more democratic than most people realize. Just listen to the first two records on Contemporary without you.

CH: Yeah, Walter Norris and Don Payne played those "Out of Nowhere" changes behind Ornette. You can't do that!

EI: If I had heard that song, "Jayne," on the radio in the fifties, I would have thought that Ornette was a charlatan instead of a genius. He needs to be supported the right way.

CH: They didn't know what he was doing. Not that they couldn't play: Walter Norris was great, man. I loved this gig I had back then playing for a burlesque with Norris, Frank Butler, and a great alto player who died too young, Joe Maini. But as much as he knew about harmony, Norris couldn't forget it when he played with Ornette.

EI: Ornette is not going to bend to you.

CH: No, you have got to bend to him. I am always waiting for Ornette to play a tonal center so I can contrast it or play with it to make it sound really good.

EI: One difference between Dewey and Ornette is that Dewey actually follows you sometimes, which Ornette rarely does.

CH: That's true.

EI: Could we talk about "Una Muy Bonita," or some other of that early music?

CH: Ornette wrote such beautiful songs. He also wrote out all the intros, interludes, endings and tempo changes. Don Cherry always made sure that the parts were organized in the right way. Ornette was in charge, but Don was a big help, and we rehearsed at Cherry's house.

But, you know, there was less discussion than you think. Like on "Focus on Sanity," after the bass solo, Billy comes in with the two hits, the horns play the tune, and we hit double-time tempo. It was right on the money! I remember that precisely because we DIDN'T talk about it, and it came out so well.

I started to stop time sometimes, too, especially after Ed Blackwell came into the band.

EI: Blackwell would stop the ride cymbal beat much more than Billy Higgins would.

CH: I added double-stops, drones, and melodies that weren't always "in time." There is a slight evolution between the L.A. records, *The Shape of Jazz to Come* and *Change of the Century* and a big evolution with the New York record, *This Is Our Music*, where there aren't ANY chord progressions during the improvisations any more: just modulations through keys. I would just grab the most important note I could hear from Ornette's phrases. This would enable him to go to the next thing he wanted to do.

EI: While I hear the evolution of the music you are talking about, I don't really hear chord progressions as such on the L.A. records, either.

CH: Well, we weren't playing on changes like somebody would on "All the Things You Are," of course. But we were still respecting the songs how Ornette wrote them, with bridges and interludes. Billy and I would still signify the new sections, even if we weren't playing the changes. Then, in New York with Blackwell, there were no more changes, just free improvisation.

For "Una Muy Bonita," if I remember right, after we ran down the head, I asked Ornette to let me put something on the front of it. The tune had a Spanish title, but the tune didn't sound Spanish, so I wanted to put in something that did… I started fooling with some double-stops, and Ornette said, "Play that! Play that!"

EI: G-flat, too — not the easiest key for bass!

CH: Oh, man! It's hard. Actually, I remember that Jimmy Garrison came up to me later at Ornette's house and told me, "Charlie, man, I've always wanted to tell you how much I love your playing. Now, can you show me the introduction to 'Una Muy Bonita'?" That made me feel good, that he liked my playing.

EI: I love the double-time coda on "Bonita."

CH: Back then, Ornette was writing more detailed kinds of arrangements, with great introductions, interludes, and endings. We would be really tight, and stop on a dime. A lot of people, hearing us for the first time, would say "Why are they playing so crazy?" But also, "How did they stop together so easily?"

EI: I understand that Ornette never counted anything off, either. He would just start.

CH: Yeah, that's true… Reminds me of the time that Dexter Gordon came to see us rehearse at the Hillcrest. After listening quietly for a while in the back, he came up to stage, sat on a bar stool, and asked, "You cats ever play any standards?"

Ornette said, "Sure, man! What would you like to hear?"

"How about 'Embraceable You'?"

Ornette picked up his horn and played two phrases. Then he put his horn back down, looked at Dexter and said, "That's it."

Dexter scratched his head, took another puff of his cigarette, and said, "Thank you, man."

I think that moment is one of the reasons we recorded that song on *This Is Our Music. […]*

Ethan Iverson, Downbeat

BIBLIOGRAFIA

Berneschi Serena, La Pittrice di Suoni - Vita e Musica di Carmen McRae, ©Rue de-La-Fontaine Edizioni, 2020, ISBN 978-88-9399-029-5

Iverson Ethan, Interview with Charlie Haden, Downbeat, March 2008

Nikki Joanna Stedman, The role of the bass in pianoless jazz ensembles 1952-2014, ©Elder Conservatorium of Music University of Adelaide, 2016

Ninni Antonio, La figura del batterista nel pianoless, ©Conservatorio di Musica Niccolò Piccinni, Bari, 2021

Werner Kenny, The Effortless Mastery - Liberating the master musician within, Copyright© 1996 Kenny Werner, Traduzione S.M. Panico, Volontè & Co, 18 Feb 2014

DISCOGRAFIA

Albert Ayler, Albert Smiles with Sunny , Recorded live at the "Cellar Cafe" New York, June 14th 1964, Germania, Bellaphon Records, 1996

Avishai Cohen, Introducing Triveni, US, Anzic Records, 2010

Avishai Cohen, Triveni II, US, Anzic Records, 2012

Ornette Coleman,Change Of The Century, Atlantic, 1992

Ornette Coleman, Soapsuds, Soapsuds, Artist House, 1971

Ornette Coleman,The Shape Of Jazz To Come, USA, Atlantic Records, 1959

Kenny Garrett, Triology, USA, ©Warner Bros. Records Inc.,1995

Charlotte Greve, Vinnie Sperrazza, Christopher Tordini - The Choir Invisible, Svizzera, Intakt Records, Ago 2020

Joe Henderson - The State of The Tenor - Live at Village Vanguard Vol I, Vol II, Blue Note Records, 2019

Joe Henderson - The Standard Joe, Italia, Red Record, 1991

Lee Konitz, Motion - Lee Konitz - Sonny Dallas - Elvin Jones, New York City, Verve Records, 1961

Mulligan Gerry, The Original Chet Baker - Gerry Mulligan Quartet, Los Angeles, American Jazz Classics, Egea, 1996,

John Patitucci Trio, Live in Italy, USA, Three faces Records, 2022

Josua Redman, Trios Live, Us, Nonesuch, 2014

Eric Revis, In Memory Of Things Yet Seen, Portogallo, Clean Feed, 2014

Sonny Rollins, A Night At Village Vanguard, USA, Blue Note Records, Dic 1957

Sonny Rollins, The Freedom Suite, US, Milestone, 1973

Chris Speed, Really Ok, USA, Skirl Records, 2014

Chris Speed trio Platinum on Tap, Svizzera, Intakt Records, 18 Ago2017

Chris Speed trio Respect For Your Toughness, Svizzera, Intakt Records, Oct 2019

Mark Turner Larry Granadier Jeff Ballard, Fly, Savoy Jazz, 2003

Mark Turner Quartet - Lathe Of Heaven, Germania ECM, Sep 2014

Mark Turner Quartet - Return From The Stars, Germania, ECM, Mar 2022

SITOGRAFIA

All Music ©2022, Chris Speed, Chris Speed Trio - Respect For Your Toughness https://www.allmusic.com/album/respect-for-your-toughness-mw0003320960?1660493901423

Bolte Henning, March 25 2014, Eric Revis: In Memory Of Things Yet Seen2022, All About Jazz https://www.allaboutjazz.com/eric-revis-in-memory-of-things-yet-seen-by-henning-bolte

Clean feed, Eric Revis Quartet, In Memory Of Things Yet Seen, 2001-2021 ©Clean Feed Records - Lisboa - Trem Azul lda https://cleanfeed-records.com/product/in-memory-of-things-yet-seen/

Cluster. Wikipedia, L'enciclopedia libera. Tratto il 26 Agosto 2022 da https://it.frwiki.wiki/wiki/Cluster_(musique)

Combo, Cambridge Dictionary https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/combo

Comping, Wikipedia, L'enciclopedia libera. Tratto il 21 Agosto 2022 da https://en.wikipedia.org/wiki/Comping_(jazz)

Di Castri Furio, 25 Luglio 2011, Furio Di Castri e Paolo Fresu insieme dopo 15 anni, tg3https://www.youtube.com/watch?v=PE05wk8nczQ

Freitas Felipe, August 19 2020, Charlotte Greve / Vinnie Sperrazza / Chris Tordini - The choir invisible, ©Jazz Trail https://jazztrail.net/blog/greve-sperrazza-tordini-choir-invisible-album-review

Freitas Felipe,December 19 2019, Chris Speed Trio - Respect for your toughness, ©Jazz Trail https://jazztrail.net/blog/chris-speed-respect-toughness-album-review

Gilter Ira, July 30 1964, Chet Baker's Tale of Woe, Downbeat https://downbeat.com/archives/detail/chet-bakers-tale-woe

Kenny Werner - Effortless Mastery - Liberating The Master Musician Within, 19 Sept 2018, Pianote https://www.youtube.com/watch?v=pAZOamxuw5w

Masterclass, June 3rd 2021, West Coast Jazz Guide: 3 Characteristics of the West Coast Jazz, Masterclass www.masterclass.com https://www.masterclass.com/articles/west-coast-jazz-explained

Minima, Wikipedia, L'enciclopedia libera. Tratto il 19 Agosto 2022 da https://it.wikipedia.org/wiki/Minima

Murph John,November 3rd 2020, Bassist Eric Revis reveals in curiosity, versatility, Downbeat https://downbeat.com/news/detail/eric-revis-curiosity-versatility

Interplay, vocabulary.com https://www.vocabulary.com/dictionary/interplay

Paonessa Corrado, Armonia funzionale - le famiglie degli accordi, http://www.corradopaonessa.com/files/le-famiglie-degli-accordi.pdf

Pedale, Armonia in rete, Teoria dell'armonia, aggiornamento al 26/08/2022, tratto il 26 Agosto 2022 da https://armoniainrete.altervista.org/armonia-lezioni/armonia-lezione-17.html

Piacentino Giuseppe, a cura di Alessandro Manitto, 23/10/2018, Musica Jazz, Gerry Mulligan - The Original Gerry Mulligan – Chet Baker Quartet https://www.musicajazz.it/gerry-mulligan-chet-baker-quartet/

Rivolto, Garzanti Linguistica, Tratto il 23 Agosto 2022 dahttps://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=rivolto

Simmons Greg, May 28 2019, Joe Henderson: The State Of The Tenor - Live At The Village Vanguard - Volume 2, All about Jazz https://www.allaboutjazz.com/the-state-of-the-tenor-live-at-the-village-vanguard-volume-2-joe-henderson-blue-note-records-tonepoet-series-review-by-greg-simmons

Turner Mark, November 24th 2014Mark Turner Quartet: Lathe of Heaven [Album ETK] ECM Records https://www.youtube.com/watch?v=_ueqP0sfkdw&t=264s

Voice Leading, Robert Hutchinson, Music Theory from the 21th Century classroom https://musictheory.pugetsound.edu/mt21c/VoiceLeading.html

Yellen Izzy, September 2017, Downbeat, The Chris Speed Trio - Platinum on tap https://downbeat.com/reviews/detail/platinum-on-tap

RINGRAZIAMENTI

I relatori Damian Cabaud e Francesco Bigoni. Gli insegnanti con cui ho avuto il privilegio di lavorare in questi due anni: Giulio Visibelli, Nico Gori, Gregory Burk, Logan Richardson, Joseph Bowie, Seamus Blake, Jessie Davis, Barend Middelhoff, Matteo Sabattini, Ralph Alessi, Giovanni Falzone, Stefano Battaglia, David Linx.

Francesco Angiuli e Gianluigi Giannatempo per i consigli e la guida allo studio in fase di audizioni, Vincenzo Maurogiovanni per il grande lavoro supplementare di *Ear Training* svolto in due anni, Giuseppe Lillo per la pazienza, la disponibilità e l'apertura durante il potenziamento tecnico sul contrabbasso, Nico Catacchio per i consigli ed il supporto nella preparazione dell'esame finale. Christopher Tordini, Joe Sanders, Joe Martin per aver collaborato con pazienza e generosità alla stesura dell'elaborato di tesi.

Siena Jazz nelle persone del già direttore Franco Caroni e del direttore Jacopo Guidi. I membri tutti di segreteria e amministrazione, per l'impegno, la disponibilità e la gentilezza. I colleghi tutti di Siena Jazz per aver lavorato al mio fianco durante i corsi ed in fase d'esame. I musicisti Jacopo Fagioli, Riccardo Marchese, Attilio Sepe.

La famiglia per il sostegno, il sacrificio e la comprensione. Gli amici, le persone vicine, lontane, chi è presente, chi non lo è più.

Per Adriano